إشكالية الحبّ والموت
في حكاية البوغي من منظور دلاليّ (**)

عبد الله حمادي (*)

1 - حكاية نجمة بن حسين وجاب الله في المخيال الشعبي :

تدور أحداث الحكاية الغرامية «نجمة وجاب الله» في فضاء ممعن في المحلية، ولا ينفتح على خارج الفضاء القسنطيني إلا لماما، ويأتي هذا الخروج الطفيف ليكسر من ضيق الفضاء الذي يحتكره جوّ مدينة قسنطينة التي تظهر في شكل مدينة تتفاعل مع نفسها وتخفي سريرة مكونات أحداثها، لذا ظلت حكاية «نجمة وجاب الله» بمثابة حكاية خاصّة الخاصة، وقد يكون السبب في ذلك كونها حكاية تتناول المحظور والمسكوت عنه لدى طبقة اجتماعية عملت التقاليد أن تجعل منها طبقة فوق مجال الشبهات، ومن هناك جاء احتكار فئة معيّنة في المجتمع القسنطيني لهذا المأثور الشعبي، الذي تتعلق أحداثه بعلية القوم، وما يدور في محيطهم المنغلق على نفسه، من تجاوز للتقاليد وكسر للأعراف واستخفاف بالقيم المتوارثة والبوح بما لا يجب التصريح به.

إنّ حكاية «البوغي» هي قصّة شعبية، وفي الوقت ذاته هي بعيدة عن السواد الأعظم من الناس، وهي وقف على طبقة خاصة عملت على مدار قرنين أن تحيطها بالرموز والأسرار وتجعلها في متناول العام والخاص، وفي الوقت ذاته تحافظ على «أرسطقراتيتها» إن صحّ هذا التعبير، ولا تنزل إلى مستوى العامة، ومن هناك صارت حكرا على نوع من أنواع الفنون الشعبية التقليدية في مدينة قسنطينة ألا وهو فنّ «المالوف» الذي يعكس نكهة الألفة والألاف كما يقول ابن حزم، دون أن يقع في خدش الحياء أو التشهير المخلّ بقدسية التقاليد والأعراف السائدة في مدينة ورثت من عصر البايات ما جعل لمثل هذا العنوان يظهر مبطنا بأكثر من مدلول، وعاكسا لأكثر من خصوصية تُستوحى أكثر مما يصرّح بها، وترمز أكثر ممّا توضح ليبقى جوهر القصّة بعيدا عن الإدانة أو المحاكمة.

إن المجتمع القسنطيني الذي عرف بالمحافظة والتكتم كثيرا ما فضحت أعراضه النائمة مدونات الرّحالة (1) والمؤرخين (2)، وغالبا ما أميط لثام العفة عن أسراره

---

*) جامعي من الجزائر

**) مداخلة ألقيت في إطار الندوة الدولية حول «الحب في الحكاية الشعبية المتوسطية» التي نظمتها المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بولاية بن عروس - ماي 2008.

التي لم تكن دائما في مستوى تلك الهالة التي حاولت، وتحاول المدينة وأعيانها أن تظهر بها.

إنّ علية القوم من عائلات قسنطينة وعلاقاتهم المتينة بالبايات جعلت هذه الطبقة تلوّن الحب من خلال حكاية «البوغي» بذلك التقليد الكلاسيكي العريق الذي توضع فيه رتبة الشرف فوق كل اعتبار، فإذا قدّر «للسيد القمبطور «أن يكون عاشقا «لشيمينة»، وفي الوقت ذاته، محافظا على شرف أرومته، فإننا نجده لا يتردّد في الانتقام لوالده «دون دياقو» بقتل والد عشيقته، وعلى مثل هذا الدرب من التقاليد يقدّم الراوي لنا حكاية «نجمة وجاب الله» التي تعود أحداثها حسب قول بعض الدارسين إلى مرحلة بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، وبالتحديد إلى حدود سنة 186+ (3)، وهي المرحلة التي شهدت استسلام قسنطينة بعد مقاومة دامية كلفتها الكثير من الخسائر والأرواح، وكان مؤرخا قسنطينة العنتري وابن العطار هما خير من نقل مثل هذه الأجوبة التي أعقبت الاستسلام والقبول بالأمر الواقع، والتهليل للوافد الجديد الفرنسي، مع التطلع إلى محاولة احتفاظ ذوي المكانة والوجاهة بما ورثوه من عصر البايات.

جاءت حكاية «البوغي» تعكس تلك النمطية التقليدية التي تدين بوضوح كلّ محاولات الخرق للمحظور، وكلّ محاولات البوح بالمستور، ومن هناك جاء دور المغني ليحلّ محلّ المدّاح أو الراوية ليرفع من مكانة أحداث هذه القصة المخلة بالحياء والعفاف الأرستقراطي، ويجعل منها أغنية في وتر «المالوف» الذي جبلت أنغامه على البكاء على العروش الزائلة والشرف المهدور بعاديات الزمن الغدّار لا يدوم على حال له شأن كما يقول الشاعر الأندلسي.

2 - حكاية البوغي بالتواتر الشعبي :

إنّ حكاية البوغي هي قصّة شعبية، وفي الوقت ذاته حافظت على خصوصية الانتماء لطبقة معينة في المجتمع، لذلك بقيت أحداثها محفوفة بالأسرار، وغير مباحة لكلّ من أراد أن يلج إلى معارجها، وقد عكس ذلك قاموسها الممعن في الرمزية والمحفوف بهالة التلميح دون التصريح، وكأني برواياتها المتواترة تحاول الحفاظ على كتمان ما جرى وما دار من فعل مخلّ بالحياء في وسط ما كانت لتقترف فيه تجاوزات القلب لحدود العقل، إن لم نقل الأعراف والتقاليد، وهو ما يجعلها تنسجم مع سكوت شهرزاد عن الكلام المباح الذي يكتفي بلغة الإيحاء والحضور المذهل لما يمكن أن تبوح به الفضاءات اللامتناهية لما يعرف بـ «Les Connotations» إلى درجة احتمال قدرة النصّ السردي على إشباع فضول المتلقي بما يمكن أن يتهيّأ له من موازية تشكل بدائل موضوعية تجعل من خيوط الحكاية تفلت من حواجز الإدانة أو العقاب.

ليس من الميسور الولوج إلى تفاصيل حكاية البوغي بالسهولة التي عودنا عليها السرد الشعبي وذلك راجع لعدم استباحة هذه القصة. لم يساهم في صياغتها لكلّ مكونات المجمع التي تساهم عادة في صياغتها كما هي الحال مع ما يعرف بالأدب الشعبي، لكنّ قصة البوغي يمكن اعتبارها قصة أحادية الصياغة.

لقد فرضت تقاليد قسنطينة على هذه الحكاية أن تكتم قدر المستطاع، وتوفر القدر الأدنى من التفاصيل وكأن التواطؤ بين ألحان المالوف، وأحداث القصة كان الهدف من ورائه هو تقديم مرثية تتقاطع في خيوط كثيرة مع «قصة حيزية» التي تدور أحداثها هي الأخرى في الظروف التاريخية ذاتها، وربما في الوسط الاجتماعي المتشابه إلى حدّ ما، إلا أنّ قصة «حيزية» التي ترجم أحداثها الشاعر الشعبي الملهم ابن قيطون نجده أمعن في رصد التفاصيل وحرم المتلقي المشاركة في الحدث بصياغة نصه الموازي أن المتأتي له من خلال القراءة، ولعل ذلك يعود لكونه طرفا فاعلا في ضراوة القصة التي تعكس بدورها «جدلية الحب والموت» في عرف الثقافة العربية الإسلامية التي جبلت على التعاطي مع موضوع الحب بالكثير من النفاق والرياء والتواطؤ.

لقد سكت شيوخ المالوف، شأنهم في ذلك شأن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهرزاد، واكتفوا بالتلميح والترميز لأحداث قصة شعبية كان من الأجدى أن تتضح مَعالمها وتشترك في صياغتها كل المكونات المجتمعية، وأضفوا عليها هالة من «الستر والكتمان» من منطلق عقائدي ينصح بالتستر لحظة الابتلاء بالمحظور، وعدم التصريح «بالمسكوت عنه» لأنّ قوانين العفة والشرف لا تبيح المحظورات حتى ولو تعلق الأمر بالفنّ، ولعلّ من هذه الفرضية جاءت «حكاية البوغي» موغلة في الرمزية الكتمانية وبعيدة عن «الفجاجة الشعبية» المثقلة عادة بالتفاصيل وتخطي المحظور.

لقد أوشك صانع «حكاية البوغي» أن يجعل منها «ترنيمات صوفية تتلى في الحضرة على مسامع المريدين الملتزمين بشرعية «الستر والكتمان» كما تأمر بذلك تعاليم القطب الرباني ومن هنا كان لزاما علينا وضع المتلقي وجها لوجه مع إطار القصة الإجمالي حتى يكون الحبل موصولا بين الراوي والمستمعين لما أقدم عليه «جاب الله ونجمة» من الفعل المهزهز لجوق المالوف القسنطيني والمحافظ على التستر والتكتم.

3 - مجمل حكاية «البوغي» أو «نجمة وجاب الله»:

تكشف حكاية «البوغي» (+) عن أسرار بشكل ملفت، وهو تميزها بالاقتضاب والتكثيف مما يعسر معه الاستطراد الذي عادة ما يمنحه النصّ السردي لقرّائه ومتلقيه.

لقد جاءت القصة لتعيد على مسامعنا تلك الثنائية الأبدية التي عادة ما يقع في شراكها «الرجل / المرأة» وقرينة هذه اللازمة التي تجمع بين المتضادين هي «الحب / الموت» وإن شئت «جدلية» اللقاء / الفراق في لحظة عادة ما يكون فيها الزمن / الحدث أو الفضاء / الشعور شاهد إثبات على «الفعلة» التي ستجعل من إمرأة تدعى «نجمة بن حسين» تنحدر من إحدى العائلات القسنطينية العريقة من حيث الجاه والشرف، تقع في «مطب الحبّ اللامتكافي» أو «جدلية الحبّ والرفض» الذي من طبعه التجاوز والاختراق، لقد وقعت نجمة في حبّ رجل غير متكافئ معها من حيث الموقع الاجتماعي، وهو الطرف الآخر اللامتوقع، فجاب الله أحد عامّة الناس لا يجمع بينه وبين مقام المحبوب أيّ سبب يذكر سوى سبب الاختراق.

ينحدر جاب الله من مدينة عنابة التي تقع على الساحل الشرقي الجزائري، وهي مدينة عجزت عبر الزمان عن مضاهاة قسنطينة رغم وجود البحر والنوارس وصيادي الأسماك «رأس الحمراء» التي تمثل القدّاس الذي يعكف عند جنباته العشاق والمجذوبون إلى سدرة التجلي والارتقاء.

يضاف إلى ذلك فإنّ جاب الله «النكرة المقصودة» لا يحترف في حياته ما يشفع لوضاعته بالترفع من منزلته الوضيعة، فهو أحد المصابين بلوثة «الغناء في الأعراس والأفراح»، وبالمختصر المفيد، كما يقال فهو زجال وبائع ألحان وليس له من ثراء يذكر سوى ما تجود به حنجرته التي يشهد لها العدوّ قبل الصديق بالدفء الذي ينزل الطيور من عليائها ويذهل المرضعة عن رضيعها.

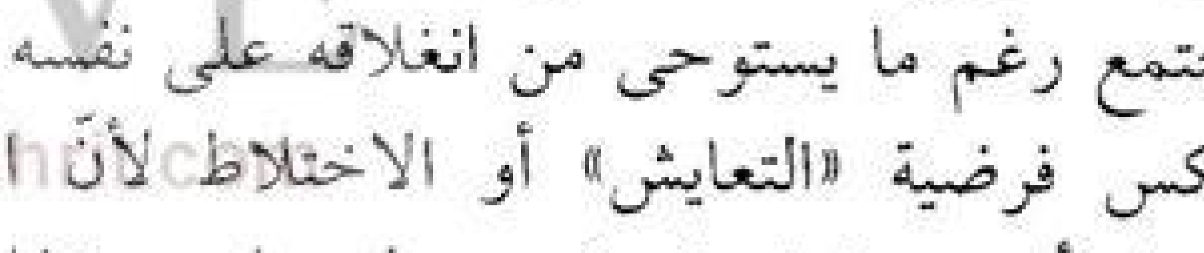
إنّ هذه العلاقة اللامتكافئة أوقعت جاب الله في حرج أمام غريزة البوح التي تشبه غريزة «حلاق الملك» (5) في القصص الشعبية فدفعت به، في لحظة من لحظات الكشف، أن يبوح بسرّه، ونحن نعلم أنّ صدر الذي يستودع السرّ أضيق (6)، وجعلته يقع فيما وقع فيه جميل حين وقف في عتبة السوق ورفع عقيرته بالإنشاد قائلا: «أنا لا أبوح بحبّ بثنة ...» وهو ما جعل جاب الله يجد نفسه مورّطا في ادعائه لعلاقة تربط بينه وبين نجمة وكان عليه أن يثبت ذلك إلى أقرانه الذين شككوا في صحّة ما زعم، حيث طلب منه رفقة الغواية والكأس والغناء الدليل الذي يقطع الشك باليقين وذلك لاعتقادهم استحالة ما يدّعي.

وحتى يرفع جاب الله التحدّي عمد الراوي إلى استحداث شخصية ثالثة ستدخل في نسيج القصّة السردية، وهذه الشخصية هي شخصية «المرسول» التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن أن تحلّ محلّ «السنن» أو «المرجع» لتربط بين طرفي «الدّال» و«المدلول» وراحت من هناك الظروف تتهيأ لتلك الشخصية السردية التقليديه لتؤدي دور الوسيط الذي يقرّب بين الشتيتين في مثل هذه الملمات الغرامية فيكون حضور «العجوز» التي نعتتها الآداب الإسبانية في أول عمل سردي شفوي أوروبي ظهر إلى القرّاء عام 1499 بمدينة بورغس (Burgos) بشمال إسبانيا تحت تسمية «ثيليستينا» (la Celestina) والتي تنسب للكاتب اليهودي المسيحي فرناندو دي روخاص (Fernando de Rojas) الذي جازف بنعتها بكنية من أصل عربي «القوّادة» أو «الستوتة» وهي المرأة المسنة التي كثيرا ما أوكلت إليها مثل هذه المهمات المحظورة لأنها تمثل فرضية انزياحية قادرة على تأدية دور «القرينة» أو الرسالة أو الشفرة بين المرسل والمرسل إليه ولذلك وفقت الثقافة الشعبية حين نعتتها بعبارة «المرسول».

إنّ هذه المرأة العجوز الشمطاء في حكاية «نجمة وجاب الله» الشعبية، أو قصّة «البوغي» تعكس بالإضافة إلى ذلك، مظهرًا إثنيا ولغويا وعقائديا في مجتمع رغم ما يستوحى من انغلاقه على نفسه إلا أنّه يعكس فرضية «التعايش» أو الاختلاط لأنّ المرسول هي إمرأة يهودية تعيش في وسط مسلم، وتتفاعل مع شعائره و طقوسه المختلفة، فهذه العجوز / الستوت/ التي تلعن صنيعها الثقافة الشعبية (7) لم يذهب الرّاوي بها بعيدا ليجعل من مقامها الأدني بالنسبة لنجمة يخرج عن حيّز حرصت الأعراف والتقاليد القسنطينية على جعله يتحرك في إطاره المناسب. لذا لم يكن التواصل مباشرا بين نجمة والعجوز اليهودية بل عمدت راوية القصّة الشعبية القسنطينية إلى استحداث شخصية ثانية تكون بمثابة واسطة الواسطة، ومن هناك تظهر الشخصية الرّابعة التي بحضورها يتشكل المربّع السيميائي المغلق ألا وهي شخصية «المناولية» لتتشكل بعد ذلك المتتالية السيميائية الآتية :



والمناولية في اللغة الشعبية القسنطينية، هي المرأة التي توكل إليها مهمّة طبخ الطعام لدى علية القوم في أيامهم العادية أو في أيام المناسبات الاحتفالية التي تقتضي تحضير المآدب في الأعراس كالزواج أو الختان أو حتى في المآتم، وهو الوجود الذي يخوّل لها الحضور كما تقول العامة «على رأس الكانون»، ولا ننسى بهذه المناسبة دور الكانون في الموروث الأدبي حين أراد الحطيئة أن يهجو أمّه فنعتها «بكانون على المتحدين»، أي حيث ما يكون تلتقي عنده الأخبار، وبالتالي فالمناولية قريبة من مكمن الأسرار وخصوصيات الأخبار.

لقد ظهرت شخصية المناولية لتلعب دور الوسيط بين الشخصية الدينامية نجمة والعجوز اليهودية ناقلة الأسرار، وهي ظاهرة تلتقي فيها حكاية البوغي مع حكاية «لاثلستينا» الإسبانية. وهكذا نجد مقتضى الحال في حكاية «البوغي» يتطلب حضور مرسول مواز حتى تحافظ القصّة على ذلك التمايز الذي يفصل ما بين نجمة سليلة الحسب والنسب واليهودية القادمة من وسط اجتماعي وضيع وعقيدة أخرى دخيلة على وسط يفترض فيه نقاء المحتد وصفاء العرق والعقيدة...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا إذن تقوم العجوز اليهودية بنقل رسالة جاب الله إلى نجمة بواسطة المناولية، ليطلب منها أن تمنحه الدليل على تعلقه بها وتعلقها به وذلك بأي أمارة تراها مناسبة لتقنع من لم يصدّق مثل هذه العلاقة التي تدخل في حدود اللاممكن، إن لم يكن المستحيل، وذلك لعدّة أسباب سيأتي الاستدلال عليها لاحقا من خلال أسماء شخوص القصّة في المقاربة الدّلالية.

كان دور العجوز اليهودية موفقا حيث أوصلت الرسالة إلى المرسل إليها «حكمت نجمة البرية ووقفت عند المراية، باية بنت باية»، ونظرا لوجود شفرة بين الدال والمدلول تحققت رغبة جاب الله فقال في أغنيته:

طلعت على الكاف شور ولفي القصبية

دقيت على الباب طلت كحيل الحاجب

قلتلها جيتك بغيظ ناري مقديــة
نبغيك تعطيني ما يوالم ويناســب
قالتلي والله ما يفيدك غير القطايــة
إيدها وافخر على جميع من صاحب
ظفرتها بالجوهر النافوسي من غايــة
حطت فيها حجرتين كالبرق اللاهب
درباتها لاحزام من وصلت ليــــه
كمثل الثعبان صرت نمشي ونزارب
حين وصلت شور الرجال لاموا عليّه
قالوالي وين غبت عنا يا صاحــــب
قلتلهـم غابـت منـامي هدفلي فكـري كيلبحـرْ
جاني بلموج دافع
بحر الحب غميق طامي جددولي كيسان بلخمر
وارمي سالف كل والع
وجبـت أنايـا غــرامي سالف نجمة سابغ الشفر
لاين دهشوا دوك الوبايع
وانذرني من زهو النيامي قال اكمي سرك توجد لخبر
راك انعمت يا الضايع
ظهــرتــي ما كــان كـامي راهم قبلك صبرت لغدر
انقل روحك دا السوايع
ليغدا لحمك وزايع
الله يــــا سود النيامي

وحسب مسار الحكاية فقد فهمت نجمة قصد جاب الله وكانت النتيجة أن أرسلت إليه بالدليل الذي يقطع الشك باليقين، وهذا الدليل هو «قطاية شعرها أو سالفها» الذي ضفرت معه حبات من الجوهر النفيس «قصت سالفها وضفراتو بالجوهر، ربطاتو باحزامها ودرباتهولو من العلي»، وكانت طريقة تبليغ هذه الرسالة كما يقول جاب الله في أغنية البوغي، هو ربط كلّ ذلك في حزامها الذي تدلى من شرفتها بالقصة ليصل إلى جاب الله الذي كان ينتظر في تلك العلامة ليفخر بها في مجلس القوم.

تقع هذه الأمارة على قلب جاب الله موقع الطلّ على العشب النضير، ويعود مسرعا إلى من أنكر عليه مثل هذا الرهان المستحيل، وحتى يكون الخبر مشاعا بين القاصي والدّاني ألقى جاب الله سالف معشوقته المحلى بالجوهر في «صينية الرشق» التي تنصب عادة يوم الزفاف، فبهت الحضور «على صينية الرشق ظهر امّاير العشق»، ورأوا في صنيع جاب الله إقداما على حتفه. لذا بادر أحدهم بنصحه بالإسراع في التخفي، بل دلّه على أنه يقضي ليلته بزاوية بولجبال ويغادر مع طلوع الفجر قبل تفشي الخبر «أخرج درك من البلاد على باب الواد، روح بات في بولجبال في الزاوية والصباح دبّر ركبة وانفلت».

يفلت جاب الله من هذه الواقعة الأولى، ويلتحق بمدينة عنابة ثمّ يتوارى عن محافل قسنطينة لمدة ثلاثة أعوام، لكنّ عرّافة السوء أو الفرح، أوحت إلى نجمة أنّها ستلتقي بعشيقها يوما إمّا في مناسبة فرح أو قرح وبذلك ترك مصير اللقاء مفتوحا على المجهول.

«راني نشوف في الناس، ناس بزاف ملمومين، المضرب يبانلي رحبة، فيها نسا ورجال، يا درى وليمة موت، لا لا ماشي قرح، جاني زي الفرح في وسط دار كبيرة، بصّح فرح غريب، راني نشوفغ راجل واقف، وانت وراه، ملمومين في خيال واحد السما غيمت، والرّيح هيّج المضرب، فرح وإلا قرح، ما عرفتش يا بنتي، هذا ما نجمت عليه ؟».

«وهكذا تلتقي خيوط القصّة، مع حكاية أوديب، وتروح نجمة تتأهب للاحتفاء بختان ولدها الوحيد وتقدم بهذه المناسبة على إيفاد مرسول إلى جاب الله ليحضر هذا الفرح ويغني فيه، ويستجيب جاب الله، وبالتالي يعود ثانية إلى قسنطينة ويتحدّد اللقاء مستسلما لحكم القضاء والقدر الذي أوصل أوديب إلى مدينة طيبة حيث يقع المحظور المنتظر، وما إن سنحت له الفرصة حتى أمعن جاب الله في الكشف عن علاقته المحظورة مع نجمة ويرويها على مسمع الجميع بما فيهم زوجها، بصريح القول قائلا :

نجمة يا نجمة ما بقالك صواب في اللاوم عليه
راني غديت لقداك في الشنايع والباطل
اتبقاي بالخير يا المتهومــــة بيــه
هاذا آخر وادعنا والوعـــد كمـــل
كرهوني يا زهو خاطري ناسك بغضيـه
مالهم قرض خلفـــنا ولا مشغـــل
ارضاوا قتلــي قـــوم الحســود شفايــا فيه
لو ما إنت ما نتركوا في سبت راجل

كانت نتيجة تفشي هذه الفضيحة إقدام زوج نجمة على الإشارة لرفاقه بإخفاء «فردة» من حذاء جاب الله، وما إن انتهى الحفل، وانفض الجميع وبقي جاب الله، دون غير منشغلا بالبحث عن بقية حذائه، آنذاك باغته زوج نجمة ورفاقه وزجوا به في دهليز البيت وطعن بالسكين وفارق الحياة، وسرعان ما بلغ خبره إلى نجمة التي كانت ترقب مغادرته من شرفتها «العلية» وبيدها صغيرها فلم تتمالك أمام الخبر الصاعقة حتى ألقت بنفسها من علوّ وتهلك ويهلك صغيرها، وكانت خاتمة القصة المأساوية لازمة الموت التي كانت منذ بداية القصة ترصد الاثنين، بل منذ أن تدلى حزام نجمة من شرفة دارها الكائنة بأعالي قصبة قسنطينة. وتشاء المقادير أن تكون نهايتها كنهاية أوساف ونائلة حين إقدامهما على ممارسة الرذيلة الجسدية في بيت هبل حيث أرغمتهما تقاليد الرفض القبلية على هذا الصنيع حين ضاقت عليهما بلاد الحب فحاق بهما عذاب هبل فتجمد الجسدان العاشقان بعد ممارسة الجنس في دار الإله وتحولا إلى صنمين وعليهما علامات لهفة الحب وشهوة اللقاء، وظنّ هبل أنّه أعدمهما ليكونا عبرة، فلما لمحتهما العزى الغيور وهما على ما هم عليه من تعاشق وتواصل خاطبت هبل معاتبة إياه وقائلة له: ما أحمقك أيها الاله المعادي للحب والمحبين؟ إنك لم تعدمهما بفعلتك هذه بل منحتهما خلودا جعل منهما معبودين إلى آخر الدهر.

وتكـون نهايتهـا كذلك مماثلـة لنهايـة «كالستـو» و«ميليبيا» في قصة «القوادة» المعروفة بقصة «ثيلستينا» الإسبانية حيث يسقط العاشق «كالستو» من على السور ليقع جثة هامدة، وما إن تعلم بخبره «ميليبيا» حتى ترمي بنفسها من شرفتها فتخر ميتة إلى جانبه. وتكون «ثيليستينا» العجوز القوادة ناقلة الأخبار والعجوز اليهودية المهيئة للوصال بين نجمة وجاب الله نذير شؤم على مثل هذه العلاقات المشوبة بالرّذائل في مجتمعات تدّعي الفضيلة والنقاء.

تمثل قصّة البوغي هذه مادة غنية للدرس الانتروبولجي والدّرس الأدبي لأنّ جوهر القصة اعتمد لازمة الحبّ والموت كجدلية متوازية. وكان الصراع على أشده بينهما منذ بداية القصة وذلك لما يمثلانه من تضادّ يسمح بتنامي الفعل الدرامي إلى أقصى تجلياته، كما تعكس القصة أيضا ثنائية أبدية عرفتها المجتمعات البشرية منذ أقدم عهودها وهي ثنائية الموت والحياة، أو الخلود والفناء، فكانت فاتحة المطاف كما يعلم الجميع ارتكاب، «الخطيئة الأولى» التي تمثل أحد مظاهر التمرّد، وعدم القبول بحتمية النهايات المفروضة، فكانت المعصية الأولى المرتكبة هي وجه من وجوه مقاومة نهاية ثنائية الحب والموت أو الخلود والفناء في أعراف المعتقدات أو التقاليد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة دلالية
في شخوص حكاية البوغي

1 - الشخصيات المرجعية (8) :

أ - شخصية نجمة :

هذه الفتاة التي تنتمي إلى عائلة قسنطينية عريقة من حيث الحسب والنسب (سليلة السادات) والمتزوجة من عائلة ذات مكانة وجاه وسلطة و وجاهة تنحدر من سلالة البايات وبالتالي فهناك تناغم وتقاطب بينهما وبين زوجها من حيث المكانة الاجتماعية.

إنّ نجمة، هذا الاسم المشحون بالدلالات الأسطورية والدينية والجمالية يحيلنا تلقائيا على الرفعة والغاية

المنشودة، بالإضافة إلى الوضاءة والنقاوة وهو يعكس تلقائيا نبالة المحتد لهذه المرأة السليلة الشرف، فنجمة في قصة «البوغي» لا يكون ظهورها إلا في «العلي» كما تقول القصة، و«العلي» باللغة الشعبية هي الشرفة المطلة من فوق، وفي هذه الإطلالة دلالة على الرفعة، فمنزلها الذي يعكس منزلة اجتماعية نجده كذلك يعبر عن موقع جاء في هرم النسيج العمراني في المدينة، وهو حيّ القصبة الأعلى حيث يقيم عليه القوم بما فيهم البايات وأشراف المدينة.

إنّ نجمة بن حسين تعكس كلّ مواصفات الرفعة التي يعكسها هذا الاسم المطلّ من الأعلى شأنه في ذلك شأن النجوم السيارة والمطلة على ما دونها من الأجرام والكائنات. وبالتالي حدث ما يشبه التناغم المفرط بين الاسم ومدلولاته من حيث الشكل والمضامين، ومن هنا كان الدور المرجعي خليقا بهذه الشخصية المحورية التي سيوكل إلهيا في المسار القصصي السردي أدوار دينامية حافلة بالمفاجأة والاختراق.

لم يأت اسم نجمة في قصة البوغي خاليا من المرجع، بل حرص راوي القصة على تحديد انتمائها العائلي، فهي «نجمة بن حسين» ولعلنا نكون مرغمين على التعاطي مع هذا الاسم المبطن، بدوره بالدلالات، من خلال ذلك التقليد المتوارث في مدينة الهواء والهوى، وهو غناء المالوف، هذا الغناء المهاجر من أحراش أندلس الأعماق، إلى مدينة قسنطينة عبر المسار المورسكي المشحون بالحشرجة والنشيج. لقد جاء في كناش الحائك المحتفظ بما تبقى من النوبات ما يحيلنا على «طبع الحسين» الذي يأتي بدوره في المقام العليّ لأنه من أعلى النغمات، وألحانه من أطيب الألحان، وله حظوة على سائر الطبوع، لأنّ مبتكره هو سلطان بن سلطان يسمى الحسين، ومن هنا أضيف إلى نجمة رفعة أخرى، ولعلّ كلّ ذلك ما رشحها لتقترن بسلالة البايات الذين يحكمون بايلك قسنطينة، كما يمكن الذهاب أبعد من ذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار الماضي الكتامي الشيعي لمدينة قسنطينة، والدور الريادي الذي لعبته هذه القبيلة من أجل التمكين للدّعوة الفاطمية الشيعية بالمغرب الأوسط، وما لاسم الحسين فيها من الوقع الاجتماعي والديني، وهو الاسم الذي بات يوشح كل مريد تتعلق همته بالانتماء إلى الأصل النبوي الشريف عبر سبط الرسول الحسين بن فاطمة الزهراء. إن اسم الحسين في المحيط القسنطيني إلى زمن متأخر كانت دلالاته عبيدية فاطمية وما توشح المرأة القسنطينية إلى زمن متأخّر بالملاءة السوداء إلا دلالة رمزية تعكس كل ذلك الانتماء المذهبي إلى آل البيت، وكلّ هذه السمات فيها من دلالات الرفعة الملوكية بالاضافة إلى الرفعة الروحية التي كثيرا ما جعلت العديد من العائلات ذات الجاه والسؤود تسعى بمختلف الأسباب لتتعلق بالنسب الشريف الذي يحيلها مباشرة إلى المصطفى صلى الله عليه وسلم وهو ما نبه إليه ابن خلدون في العديد من المرّات مستنكرا حدوثه.

ب - شخصية جاب الله :

هذه الشخصية هي بدورها شخصية مرجعية ثانية من حيث التراتبية السردية، فهي شخصية دينامية أيضا وتتمثل فيها مواصفات الجاهزية للقيام بأدوار، أو بما يفرغه القدر في مسارها من وقائع مختلفة، إلا أن هذه الشخصية نجدها تقف على طرفي نقيض مع الشخصية المرجعية الأولى نجمة، سواء من حيث المستوى الاجتماعي أو حتى الانتماء الحضاري.

إنّ البطل جاب الله، عكس نجمة، فهو من عامّة الناس، يحترف مهنة «تارزي»، أي خياط، وينحدر من وسط اجتماعي وضيع لا حسب له يذكر ولا نسب، وينتمي إلى الجهة الشرقية، وبالتحديد إلى مدينة عنابة، ومن هناك جاءت كنيته «العنابي»، وقد جرت العادة في مثل هذه الكنى التي تنسب عادة إلى المدن، أن لا تعكس بالضرورة أنّ المعني هو أصيل في المدينة التي ينسب إليها كأن يقال له العنابي أو القسنطيني، فالعنابي الأصيل لا يحتاج إلى أن يعرف بالانتساب إلى المدينة ولا يحتاج إلى انتماء يوثق صلته بالمدينة التي يعيش فيها، وكذلك القسنطيني وغيره. . . وقد جرت عادة في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التقاليد اليهودية باعتماد الانتماء إلى المدن بدل الأوطان للتستر عن العرق وإخفاء الهوية لأسباب عدّة.

وتأتي دلالة اسم «جاب الله» لتعبّر عن مشيئة القضاء والقدر، ولا علاقة لها بالجاه أو النسب كما كان الشأن مع نجمة، ولا حتى بالحرفة التي كان يمتهنها جاب الله وهي الخياطة، ولا بالهواية التي هي الغناء في الأعراس التي عادة ما تكون هذه الهواية مدعاة للتسفل والانحدار الاجتماعي في سلم القيم الشعبية.

فهذا الذي ساقته المقادير نجده يقع، حيث لا يجب أن يكون، فهو وفيّ للمدلول السيميائي لما يحمله اسمه، فجاب الله هنا عار من أيّ دلالة جاهزة، ومنفتح على تحمّل دلالات قد لا يكون لإرادته فيها أيّ دخل، بل هي صنيعة ما يخبئه لها القدر. فالملاحظ أنّ هواية الغناء هي التي أوصلته إلى الوسط القسنطيني ومكنته من مجالسة أعيان المدينة، ومن هناك اتقدت شعلة تلك العلاقة الغرامية المتضادة وغير المتجانسة بين طرفين على طرفي نقيض وهو ما سيعمل لصالح نماء الجدلية بين الحبّ والموت أو بين اللقاء والقطيعة، فالتراتبية السيميائية تجعلنا نلمحها في التركيب التالي :

نجمة = الشرف والمكانة يقابلها جاب الله = الوضاعة والتسكع

الرابط بين النقيضين

الحبّ المستحيل

حضور جدلية التضاد

تنامي الفعل الدرامي

النهاية المفجعة

نجم عن كلّ ذلك علاقة غير متكافئة، ومفتوحة على كلّ الاحتمالات، وبالتالي كان جاب الله ونجمة منذ بداية القصّة السردية أسيرين لحتمية القضاء والقدر ولحتمية ما يوحي به من الدلالات كلّ من اسم : نجمة وجاب الله.

2 - الشخصيات المساعدة أو الشفافة :

أ - العجوز اليهودية :

تأتي العجوز اليهودية في السياق السردي لتكون سببا مباشرا في خلق ما يسمى بحالة الاضطراب في الحكاية الشعبية، وقد أنيطت بتولي هذا الدور لاعتبارات عدّة من بينها كما يقول الرحّالة الألماني فندلين شلوصر وهو بصدد الحديث عن عادات قسنطينة «إذا أراد شاب أن يتزوج فإنه لا يقيم علاقة شخصية مع الفتاة إلا بأن يرسل يهودية إلى بيتها» (٩)، كما أنّ هذه العجوز اليهوديه تحترف مهنة «الخياطة» وبالتالي تشترك مع جاب الله في الحرفة مما يقوّي الاعتقاد بوجود علاقة مهنية بينهما ومن هناك تمّ اختيارها من طرف جاب الله لتقوم بمهمة توصيل الرسالة، ودون أن نذهب بعيدا فإنّ العجوز اليهودية قد عرفت بمثل هذه الأدوار في الآداب العالمية الشعبية والرسمية وأبرز مثال على ذلك حكاية «لاثلستينا» (La Celestina) أو حكاية «القوّادة» في الأدب الإسباني التي تنسب إلى الكاتب اليهودي المتنصر فرناندو دي روخاس الذي ولد قبل 1480 بطلبيرة قرب طليطلة وتوفي بها عام 1541 والذي ظهرت حكايته «لاثلستينا» عام 1499 حيث تروي الحكاية علاقة حبّ ملتهبة بين فتاة مسيحية أرسطقراطية وشاب مسيحي رفيع النسب وتكون واسطة هذه العلاقة المحرّمة في الأعراف المسيحية المحافظة العجوز اليهودية المعروفة بإسم «لاثلستينا» والتي نعتها فرنادو دي روخاس أثناء الحكي باسم «القوّادة» أو «الستوتة». وربما يكون الغرض من وراء ذلك كما يقول بعض النقاد الإسبان «هو تحطيم الأخلاق المسيحية بكونه يهوديا حاقدا، أو هو الهزؤ من الكنيسة والاستهزاء من رجالها، أو هو الاستهزاء من النساء وتحقير شأنهن، أو هو الدعوة إلى رفض الرذائل أو ترك الفضائل، أو هو تصوير للواقع فحسب. . . ؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب – شخصية المناولية :

شخصية المناولية هي المرأة التي ستساهم في تحريك الاضطراب في السرد الحكائي وتكون واسطة بين العجوز اليهودية ونجمة.

إنّ المناولية باللغة الشعبية القسنطينية هي المرأة التي تسهر على طهي الطعام في الولائم أو في بيوتات علية القوم فهي مقرّبة من نجمة لكن الحكاية تجعلها تتسم بالسلبية المطلقة كونها «لا تسمع ولا ترى».

الملفوظات السردية في حكاية البوغي

إنّ الحكاية الشعبية هي نصّ سردي ينتمي إلى منظومة ثقافية محلية تتسم عادة بضيق الأفق التاريخي والجغرافي وبالتالي فهي تعبير عن لحظة تاريخية وثقافية عابرة ومن هنا فإنّ التعامل معها يقتضي المساءلة دون البحث عن الأسباب والواقع التي أنتجتها إلا من منطلق قدرة هذه الحكاية على الخروج عن الحدود السياقية لأنّ نصّ الحكاية ذو طبيعة شعبية ينتمي إلى بيئة محلية لها خصوصياتها. ومن هنا كان التعامل مع حكاية البوغي يقتضي العودة إلى مروياتها الأصلية، ولمّا نقول الأصلية، فذلك يعني الحفاظ قدر المستطاع على مكونات الحكاية اللفظية الشعبية المحلية حتى يتيسر البلوغ إلى نوع من الجمالية التي تعكس الجذر التاريخي للحكاية والتي يجمع علماء اللسان والاجتماع والانتروبولوجيا على أنّ لكلّ حكاية، مهما أوغلت في المتخيل الأسطوري، فلا بدّ من ارتكازها على واقعة حقيقية مهما صغر شأنها.

ولمّا كان نصّ الحكاية الشعبية هو نصّ يمثل المفارقة بامتياز مع النصّ الرسمي فإنّ النصّ السردي هو الوحيد الذي تجرّأ على اعتماد التجاوز والانتهاك لكلّ الاشتراطات العرفية والدينية وهو ما لم يقو على اعتماده النصّ الرسمي إلا في زمن متأخر بفضل الثورة الحداثية التي لامست حتى المشاعر والمحظورات.

لقد عرف النصّ الرسمي بالتزامه دائما بالاشتراطات العرفية والدينية في حين درج النص الشعبي على انتهاك هذه الاشتراطات وأمعن في استثمار المسكوت عنه والمكبوت والمرفوض والمحرم من لدن المؤسسات الرسمية، ولمّا كان النصّ الشعبي بمنأى عن سلطة الرقابة الرسمية التي من عادتها التقنين والتدوين، فإنه فسح أمامه المجال للخلق وإعادة الخلق والإضافة والمشاركة بحسب مقتضيات المكان والزمان والراهن الثقافي حتى تحوّل إلى نصّ متحرك ومتعدّد الدلالة ومن هذا المنطلق جاء تعاملنا مع «حكاية البوغي».

أ – عنوان الحكاية :

تنتمي «حكاية البوغي» إلى الموروث الشعبي القسنطيني الذي كان له الفضل في إعطائها التسمية، فعنوان الحكاية من وضع الشعب ولذلك جاء عنوان هذه الحكاية ممعنا في الضبابية والإبهام مما يدل على أنه نسيج شعبي محلي منغلق على نفسه ومختزل لمدلولاته ومكثف يحمل أكثر من مدلول ظاهري وباطني وإن شئت أكثر من مدلول سطحي وعميق، ومن الصعب تجاوز العنوان الذي يمثل العتبة الأساسية التي تحملنا إلى داخل النص، لكن هناك من العناوين ما يشكل نصا موازيا على حد تعبير جيرار جينيت (10) (Paratexte)، وهناك ما يشكل قناعا، أو دالا لمدلولات إلا أنّ عنوان «حكاية البوغي» نجده لا يعكس أجواء الأغنية الشعبية التي تعيد صياغة هذه الحكاية الشعبية والتي تعددت عناوينها بحسب الرواة، فهناك من أطلق عليها عنوان «البوغي» وآخر «الباغي»، وبعضهم سماها بالشطر الأول من بيت الافتتاح «بالبغيه تقوى غرامي... وقد درج عامة الناس على إطلاق هذه المسميات لكن ما يشبه الإجماع الشعبي على تسميتها «البوغي» والذي لا يحمل أيّ مدلول واضح يعكس محتوى نصّ الحكاية إذا أخذنا بعين الإعتبار المعجم اللغوي العامي القسنطيني. فهل البوغي يا ترى هو تحوير لفظي لعبارة الباغي؟ قد يكون ذلك لكننا نجد أنفسنا أمام مدلول لدال غير معروف ولا مألوف في الخطاب السردي الشعبي القسنطيني ؟ لكن حسب المفهوم الطبقي الاجتماعي فإننا نجد أولئك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذين ينتمون إلى طبقة «نجمة» نجدهم يربطون شعوريا «البوغي» بالبغاء في حين يربط أولئك الذين ينتمون إلى طبقة «جاب الله» البوغي بالبغية، أي ما يقارب العشق حتى أننا نجد في اللسان الدارج القسنطيني يعبرون عن الذي يحب بأنه «يبغي». ويبقى هذا العنوان مختزلا لدى كل طبقة من طبقات المجتمع القسنطيني لمدلولات تعكس نظرتها لمثل هذه العلاقات الغرامية / فوق / تحت / حلال / حرام.

إنّه باختصار عنوان يشكل تواصله الخاص مع كلّ متلقّ، وفي ذات الوقت فهو اعتباطي الدلالة والمدلول...

ب - الــراوي :

إنّ راوي حكاية البوغي هو ما يمكن تسميته بالراوي الإطار الذي يعرف أكثر مما تعرف الشخصية لأنه غريب عن الحكاية ومهمته هو سرد وقائع حكاية حدثت في زمانه أو سمع عنها ولا رابط يربط بينه وبينها ولهذا جاءت حكاية البوغي مروية بضمير الغائب تبدأ بافتتاحية تقول : «قالك ما قالك على نجمة بن حسين...»

ولمّا كان السرد في الحكاية الشعبية لا يتأتى إلا إذا وقع شيء جدير بأن يروى على حدّ قول قريماس (11) فإن وجود حدث يكون فيه أكثر من ضرورة من أجل توفر الشرخ في المتصل الفضائي للنص المسرود. ومن هنا كان من الضروري أن تكون الحكاية الشعبية محكومة بثلاثة مستويات من البرنامج السردي تتم عبر خمس مراحل هي كالتالي:

1 - زمن ما قبل يضع فيه الراوي المتلقي في مستهل الحكاية.

2 - زمن الحكي : يحدث فيه :
أ - اضطراب
ب - تحول
ج - حلّ

3 - زمن ما بعد ترصد فيه وضعية النهاية.

إذن نحن أدرجنا حكاية البوغي في هذا البرنامج السردي لغريماس فإننا سنخلص إلى الملفوظات السردية التالية :

1 - الزمن الأول :

أو زمن ما قبل يكون عادة عاكسا لوضعية استهلالية وذلك لاحتوائها لمجموعة من العلاقات المنسجمة فيما بينها والمؤدية إلى ما يشبه الاستقرار النسبي والدليل على ذلك من حكاية البوغي هو الوضعية التي كانت عليها نجمة وجاب الله.

نجمة	نجمة
(سليلة السادات)	(عقيلة البايات)
ذات الحسب	زوجة أبناء البايات

النتيجة المنطقية

استقرار وانعدام وجود الحدث

جـاب اللـه	جـاب اللـه
(التارزي)	(المغني الشعبي)
من عامة الناس	حرفي

النتيجة المنطقية

استقرار وانعدام وجود حدث

2 - الزمن الثاني : الاضطراب

يدخل عامل جديد على الملفوظ السردي فيصيب هذه العلاقة المستقرة التي ينتج عنها خلل في التوازن حين تقدم نجمة كما يقول الراوي : «حبّت» أو «طاحت في الحب» أو «شتات جاب الله» بحسب الروايات والدلالات.

النتيجة وقوع نجمة في حب غير متكافئ أدخلها في حالة اضطراب لأسباب منها :

- أحبت وهي إمرأة على ذمة رجل وهو فعل ممقوت شرعيا وعرفيا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- وقعت في حبّ رجل ليس من طبقتها الاجتماعية وهو تجاوز في حق الأعراف.

- أقدمت على تجربة حب لا يمكن أن يكتب لها النجاح ونتيجة إحداث اضطراب في الاستقرار السابق. وعواقبه : الرجم، القتل، الانتحار وما إلى ذلك...

3 - الزمن الثالث : التحول

تتلقى نجمة رسالة من مرسل إليها جاب الله ورد ذكرها في المقطع الثالث من الحكاية ونظرا لاستجابتها إلى محتواها أفضى ذلك إلى إخراج علاقة حبها السرية والمضطربة إلى العلنية مما نجم عنه تحول كبير في الملفوظ السردي ساهم في تنامي الحدث الموسع لدائرة الشرخ وذلك من خلال ما سيرد ذكره في :

- المقطع السردي الرابع من الحكاية والذي يخفف من مضاعفات الاضطراب ويعيد الحكاية إلى نمطها الطبيعي مع اختفاء جاب الله عن مسرح الأحداث وإن ظلت نجمة على تواصل عاطفي مع جاب الله بواسطة تخمينات العرّافة التي جاءت في الحكاية بتسمية «المرابطة» والتي تعمل على تفعيل الحدث دون إحداث الشرخ في الفضاء التواصلي للملفوظات السردية.

- يتشكل اضطراب آخر في مقطع الحكاية الخامس ينجم عن اتصال نجمة بجاب الله ودعوته لحضور ختان ابنها والمشاركة في الفرح بغنائه فيصاب جاب الله باضطراب في علاقته بمدينته عنابة التي اختفى فيها مدّة ثلاث سنوات.

4 - الزمن الرابع : زمن التحوّل

يظهر زمن التحول في حكاية البوغي مع المقطع السردي السادس وذلك بدخول جاب الله إلى مدينة قسنطينة ودخوله إلى بيت نجمة وهو ما سيفضي إلى تحوّل ينتقل بالحكاية السردية من السرية والاضطراب إلى العلنية. وذلك على إثر مباشرة جاب لله الغناء في حفل ختان ولد نجمة وتصريحه بعلاقة حبه لنجمة وهيامها به في حضرة أعيان قسنطينة بما فيهم أسرة نجمة وزوجها.

وهو حدث يشبه إلى حدّ ما ذلك الذي وقع في المقطع الثالث حين أعلن عنه شيء من لوازم الشخص (رسالة جاب الله - خصلة شعر نجمة) في حين جاء التحول الثاني من فعل الشخص ذاته: (إقدام نجمة على دعوة جاب الله للحضور إلى بيتها والغناء في حفل ختان ولدها - استجابة جاب الله للدعوة بدون تردّد وكشفه عن العلاقة المستورة بينه وبين نجمة).

فكان نتيجة ذلك التحول الأخير الذي انتهى باغتيال جاب الله وانتحار نجمة وولدها وعودة الحكاية إلى البداية ولكن بإعدام الأثر من أجل الحفاظ على العلاقات التراتبية التي فرضتها الأعراف والتقاليد.

في نهاية هذه القراءة للملفوظات السردية في حكاية البوغي ومجرياتها هل يمكن طرح سؤال عن من المستفيد من هذه النهاية المأساوية ؟ هل هو وجوب التضحية من أجل استقرار الأعراف والتقاليد ؟ أم هل هناك من هدف آخر سعى إليه مؤلف هذه القصة التي لا تبدو بريئة مقاصدها، وخاصة إذا وضعنا في مقابلها الحكاية الاسبانية «لاثلستينا» أو «القوّادة»؟

إنّ للمجتمع القسنطيني علاقة خاصّة بالحضور اليهودي وتقاليده وقد لاحظ الرحالة الألماني ذلك وأشار إلى بعض خصوصياته بالتلميح أحيانا وبالتصريح أحيانا أخرى، وقد لمّحنا إلى بعض ردود الفعل النقدية الإسبانية لحكاية «لاثلستينا» وما حاول اليهود إلحاقه بالشرف المسيحي المصان ممثلا في علاقة الفتاة «ميليبيا» (Melibea) المسيحية ذات الشرف والنسب بالفتى الطائش «كالستو» (Calisto) الذي لوّن سمعتها وأجبرها على الانتحار هي الأخرى...

من كلّ هذا ألا يمكن أن يكون وراء حكاية «البوغي» مؤلف، وإن شئت مؤنث، من أصل يهودي كان هدفه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضح ما لا يجب المساس به في التقاليد العربية الإسلامية التي عوّدنا من خلالها الدّرس الأدبي الطويل في تراثنا الشعري أن تصان مثل هذه العلاقات بالستر والكتمان، أم أنّ المبدأ الذي درج عليه الأدب الشعري كما سبق وأن ذكرنا هو تجاوز المحظور والكشف عن المسكوت عنه حتى ولو أخلّ بالأعراف والمعتقدات ؟ كلّ ذلك يبقى قابلا للقراءة والتأويل.

المصادر والمراجع

1) أنظر رحلة الحسن الوزان المعروف باسم ليون الإفريقي، والرحلة المغربية للعبدري، ورحلة الورتلاني وغيرها.

2) أنظر تاريخ بايات قسنطينة للعنتري، وتاريخ قسنطينة لأبن العطار.

3) أنظر دراسة الأستاذ بوجمعة هيشور في جريدة الأصيل 1 أوت 2002.

4) حكاية البوغي حسب رواية صالح علي خوجة وناصر بلحاج / قسنطينة.

5) قصة حلاق الملك هي قصة شعبية تقول كان لملك حلاق، وكان للملك آذان كأذني الحمار، وكان الحلاق الوحيد الذي يعرف هذا السرّ ولكن غريزة الافضاء أجبرت الحلاق أن يبوح بهذا السرّ الخطير الذي فيه هلاكه فلجأ إلى حيلة مفادها أنّه ذهب إلى شعب وزرع فيه القصب على شكل جملة تقول للملك أذنان كأذني الحمار، فلما نما القصب وصارت الريح تهزه وصوته يردد : للملك أذنان كأذني الحمار، وبذاك استراح الحلاق من سرّ نفسه...

6) يقول الشاعر القديم : إذا ضاق صدر المرء عن سرّ نفسه فصدر الذي يستودع السرّ أضيق

7) من مقولات الثقافة الشعبية حول هذه الشخصية : «الستوت أم لبهوت تسبح وتنبح واطير ناب الكلب وهو ينبح... أو أم لبهوت ألا لا يرحمها نهار تموت.

8) أنظر فيليب هامون : سيميولوجيا الشخصيات الروائية ترجمة سعيد بنكراد وتقديم عبد الفتاح كليطو.

9) فندلين شلوصر : قسنطينة أيام أحمد باي (1832 - 1837) ترجمة وتقديم الدكتور أبو العيد دودو نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ص : 80.

10) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عمر حلبي، عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1996.

11) غريماس : السيميائيات، المكاسب والمشاريع ترجمة سعيد بنكراد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحبّ والزّواج والغيرة
في الحكاية الشّعبيّة في بلاد الشّام (**)

حسين القبيسي (*)

عندما يريد اللبناني أن يستفهم عن شيء يسأل : «شو القصة؟» يصلح لأي شيء، للسؤال والاستفهام عن أي شيء. والسؤال يكون تساؤلا أيضا فكل لبناني يتساءل عن أي شيء يفكر فيه أو يقلقه أو يشغل باله أو فكره : شو الحكاية؟ شو القصة؟ وهذا في الحياة اليومية، في شؤون البيت والأسرة، في الحياة العامة والوظيفة والعمل، في الأحداث السياسية المحلية والإقليمية والدولية، يسأل اللبناني : «شو الحكاية؟»، «شو القصة؟» ليستفهم عن أي شيء، وكأن كل حدث كل ما يحصل هو حكاية. الحكاية عندنا مبثوثة في كل شيء.

اللبناني؟ في الموضوع بعض الـ égocentrisme واجتزاء الحقيقة، والحق أن كل الناس يفعلون ذلك وفي كل اللغات يسأل الإنسان عن الحكاية والتاريخ هو حكاية منذ أن كان تاريخ سواء بـ H كبرى أم h صغرى. والإنسان هنا بالكلمة الانتروبولوجية anthropos. يسأل الإنس الـ anthropos عن الحكاية ولكن عمّا سيحكي الإنسان؟ عن نفسه بطبيعة الحال ولكن الإنسان لا يعرف أن يحكي عن نفسه من دون أن يحمي عن الغير. ومن هو الغير؟ إنه المختلف في طبيعته، وهذا هو تعريف الآخر لا كما يعرّف اليوم المختلف ثقافيا لأن المختلف ثقافيا ليس آخر، بل هو من الانس المخلوق من طين والمتنوع شعوبا وقبائل، أما المختلف فهو الجنّ وما إليه. وليست الأفلام الأمريكية والرومان فيكسيون الحديثة إلا استغلالا لهذه العالم اللآخر : تارة إكسرتا تيريستر وطورا مخلوقات ضوئية أو نارية والنار أو النور هو المادة التي خلق منها هذا المختلف غير المخلوق من طين المختلف طبيعة ومزاجا. وما الغول مثلا أو المارد أو العملاق أو أي مخلوق من مجرات أخرى أو عوالم أخرى إلا مادة مستمدّة من هذا العالم المختلف الآخر.

إذن يحكي الانتروبوس عن مزيج منه ومن آخر مختلف. وهذا المزيج هو مادة الحكاية.

لنسأل إذن عن الحكاية : ما الحكاية؟ الحكاية هي التالية :

*) جامعي من لبنان

**) مداخلة ألقيت في إطار الندوة الدولية حول «الحب في الحكاية الشعبية المتوسطية» التي نظمتها المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بولاية بن عروس - ماي 2008.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُحكى أنه كان في قديم الزمان ملك وله زوجة يحبّها حبا لا يوصف. وكانت هي تحبه أيضا. ومع أنها كانت لا تنجب أولادا فإن الملك شاء على رغم حزنه ألا يبدلها بملكة أخرى. شاع أمر الملكة وسمعت بالأمر عجوز قررت أن تساعد الملكة لتجعلها تنجب. وعندما أعطتها دواء شافيا نذرت الملكة أن تدرّج في المدينة نهرا من السمن ونهرا من العسل إن هي أنجبت ولدا. وبالفعل أنجبت الملكة ولدا أسمته علاء الدين. ولكنها نسيت الوفاء بالنذر. وعندما صار علاء الدين ابن 5 سنوات جاءت العجوز إلى القصر فرأت علاء الدين يلعب في الحديقة فوضعت في جيبه ثلاث حصى وقالت له: إذا لم تف أمك بنذرها فسيموت ولدها علاء الدين.

أسرع الولد إلى الملكة وأخبرها بما جرى فتذكرت وندمت لأنها لم تف بنذرها، لكنها بقيت حائرة: كيف أدرج في المدينة نهرين من السمن والعسل؟ أخبرت الملك بالأمر فاتصل بالبلاد المجاورة واشترى من السمن والعسل كميات هائلة حتى درّج في المدينة نهري السمن والعسل. فاهتاج الناس من شدة الفرح وعلا صخبهم وضجيجهم يتسابقون على ملء أوعيتهم بالسمن والعسل، أما المرأة العجوز التي لم تعلم بما جرى فقد حسبت أن شرا ما قد أصاب البلد فأوصدت باب دارها حتى هدأت الأصوات. وعندما فتحت الباب لم ترَ من نهري العسل والسمن إلا ما بقي من أثرهما فجعلت تأخذ من بقاياه شيئا فصادف مرور الأمير علاء الدين بالقرب منها فنهرها وقال ألم تشبعي أيتها العجوز؟ فاغتاظت من الإهانة ودعت عليه بأن يقع في حب «جيهان بنت حبة الرمان». في اليوم التالي مرض الأمير وأحضرت له الملكة أعظم الأطباء فلم يفلحوا في شفائه. فسألته أمه: ما لك يا ولدي؟ فقال علاء الدين أنّي أسير حب جيهان بنت حبة الرمان، فصعقت الأم وقالت له لكن جيهان في بلاد بعيدة جدا ويستحيل عليك أن تراها فكيف لك أن تحصل عليها؟ أصر الولد على أن لا شفاء له من مرضه إلا بجيهان. وعندما بلغ الأمر إلى الملك وكان المرض قد اشتد على ولده، قرر أن يرسل ابنه في طلب محبوبته والبحث عنها في أرجاء المعمورة وجهز له قافلة من الخدم لتسافر معه.

في طريقه سأل الأمير إمرْأة عجوزا عن الاتجاه الذي عليه أن يسير فيه ليصل إلى «جيهان بنت حبة الرمان» فدلته وأعطته كبّة من الغزل وقالت له «امش إلى حيث ينتهي بك الخيط». وحين شارف الخيط على الانتهاء شاهد علاء الدين غيمة غبراء تسد الطريق فاقترب منها فإذا هي غولة ضخمة أرادت أن تفترسه فاسترضاها علاء الدين وقلّم أظافرها وغسلها وأطعمها فشكرته فطلب منها أن ترشده إلى طريق جيهان بنت حبة الرمان، فنصحته الغولة بألا يذهب إليها لكنه أصرّ فأعطته كبّة الغزل وقالت أن يقف حيث ينتهي به الخيط. وبالفعل في نهاية الخيط وجد غولا لم يفترسه لأنه قادم من عند الغولة، فأعطاه بدوره كبة من الخيطان وقال له: في نهاية الخيط ستجد بابا كبيرا أسود اللون عليه سبعان عظيمان فإذا كانت عيونهما مفتوحة فهما نائمان وإذا كانت مغلقة فهما مستيقظان، فإذا دخلت الباب وسمعت أصواتا تناديك باسمك فلا ترد عليها، ثم ترى قناطر في أعلاها توجد نافذة وهناك جيهان بنت حبة الرمان.

ودّع الأمير الغول وسار في طريقه إلى أن وجد قصرا شاهقا يقف على أربعة أعمدة، وبينما هو ينظر إلى هذا القصر رأى غمامة كبيرة فاختبأ بين الأشجار فشاهد الغمامة تحولت إلى عجوز على هيئة غولة، جعلت تنادي: ياجيهان بنت حبة الرمان أرخي شعرك الطويل لتتعلق به أمك الثعبانة. فأرخت جيهان شعرها وصعدت عليه الغولة أما علاء الدين فكاد يجن عندما رأى جمال جيهان.

قالت الغولة لجيهان: أشمّ رائحة إنس فهل كان عندك أحد؟ فقالت جيهان: «من أين لي رائحة الإنس وأنت القادمة من بلاد الإنس». أعطت الغولة جيهان طعاما وما تحتاج إليه وودعتها وانصرفت.

عندما غابت الغولة عن عيني علاء الدين، وقف تحت نافذة القصر مدهوشا ثم صرخ: «يا جيهان بنت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حبة الرمان أرخي شعرك الطويل ليتعلق به علاء الدين التعبان»، ففوجئت جيهان بهذا الصوت وأطلّت من النافذة فرأت شابا وسيما جماله يبهر العيون ويقطع الأنفاس، فدلّت شعرها الطويل الجميل فتعلّق به علاء الدين ووصل إلى لولبة فضمها إليه طويلا وتعانقا ثمّ سألها متعجبا: «من جاء بك إلى هنا يا حبيبتي؟!» فقالت له: «أنا بنت ملك خطفتني غولة لتأكلني لكنها عندما وجدتني جميلة سجنتني في هذا القصر كي لا أهرب. فقال علاء الدين: أنا أعرف سرّ الخروج من هذا القصر. وكان معه حبل فدلاه ونزل عليه حاملا معه جيهان، ولما وطئت قدماه الأرض سمع أصواتا تنادي يا علاء الدين فلم يردّ عليها حتى وصل إلى الباب، فرأى عيني السبعين مفتوحتين فخرج من الباب مسرعا قبل أن تلحق به الغولة، حتى وصل العربة فركبها مع جيهان حتى وصل إلى قصر أبيه، وعاش الجميع في اللذة والنعيم وطيّب الله عيش السامعين. بهذه العبارة كانت تختتم جدتي حكايتها عندما تكون الخاتمة سعيدة، أما حينما تكون خاتمتها محزنة أو مأساوية فويل لنا من النعرة التي كانت تنعرنا بها كي ننفضّ من حولها كما سأوضح بعد قليل.

هذه حكاية شائعة في بلاد الشام، لكن تفاصيلها تختلف من بلد إلى آخر في لبنان وسوريا وفلسطين والأردن... فالحكاية الشعبية التي تحكى في القدس ليست بالضرورة هي نفسها التي تحكى في دمشق أو في بيروت ولو كان الموضوع أو العنوان واحدا. كما أن الاختلاف في بعض تفاصيل المضمون قد نجده داخل البلد الواحد فتتغيّر هذه التفاصيل بين منطقة وأخرى في البلد نفسه.

يشهد على ذلك حكاية «الطير الأخضر» التي سجلها رشدي الأشهب في كتابه «كان يا ما كان، حكايات شعبية من القدس» (دار علوش للطباعة والنشر) نقلا عن المعلم محمد الأقرع في كتابه «مجموعة حكايات قرى العرقوب» (ومنطقة العرقوب هي جزء من من فلسطين ولكنها جزء من لبنان وجزء من سوريا أيضا وفيها تقع «مزارع شبعا» التي حارت الأمم المتحدة إلى أي البلاد تتبع...) وهي منتشرة في أنحاء فلسطين، وفي سوريا (كما رواها أحمد ساعي في كتابه «الحكايات الشعبية في اللاذقية») وهي معروفة في مصر أيضا ولكن باسم «الديك الأخضر». والأغرب من ذلك أن الحكاية وصلت إلى أوروبا إذ نجدها في مجموعة «حكايات شعبية من العالم» وضعها الأخوان «غريم» Grimme، كما اقتبسها الشاعر الألماني غوته في روايته «فاوست» وهي ترد فيها على لسان غريتس في الفصل الأول، ونجدها أيضا مذكورة في كتاب «علم الفولكلور» لمؤلفه ألكسندر غراب alexandre Dietrich Grabbe في مقارنة بين نص الأغنية باللغة الألمانية ونصوص أخرى شبيهة بها باللغة الفرنسية.

أما حكاية «الطير الأخضر» في فلسطين هي كما يلي:

ـ يُحكى أنه كان في قديم الزمان أسرة من أب وأم وولدين بنت وصبي، وكانت تعيش في سعادة إلى أن مرضت الأم مرضا شديدا توفيت على إثره. فأخذت الجارة تستميل إليها الولدين وتغريهما بالحلوى والكلام الطيب إلى أن طلبت من البنت ذات مرة: «قولي لوالدك أن يتزوجني» فقالت البنت لوالدها. وبالفعل برغم حزن الرجل على وزجته الأولى صارت جارته زوجته الثانية وصارت تعتني بالبيت والزوج وولديه. لكنها بعد وقت قصير تغيرت معاملتها للولدين فصارت تقسو عليهما وتبخل في إطعامهما وتعاقبهما لأتفه الأسباب خصوصا في غياب والدهما، وتتظاهر بالتودد لهما في حضوره. اشترى الأب لولده مهرة يلهو بها ومن شدة حبه لها صار يتحدث إليها فترد عليه فيفهم عليها وتفهم عليه. وذات مرة وجدها حزينة وفي عينيها دموع فسألها ما بها فأخبرته أن زوجة أبيه تكرهه وتكيد له وقد وضعت له السم في طبق الطعام. أخذ الولد حذره وحينما رجع إلى الدار وقدمت له زوجة أبيه الطبق أخذه من يدها ورماه أرضا فأدركت أن في الأمر سرا ما وصارت تراقبه، فلاحظت أنه يتحادث مع المهرة وأن المهرة هي التي تحذره من الطعام المسموم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دهنت المرأة وجهها بالعصفر (الزعفران) فاصفر لونها وتظاهرت بالمرض ولما عاد الزوج آخر النهار وجدها تتلوّى من الألم فسألها فأخبرته أن مرضها لا دواء له إلا كبد مهرة فأسرع الرجل إلى المهرة وذبحها فحزن الولد حزنا شديدا وجمع بقاياها وساعدته أخته في دفنها وصار يتردد على قبرها ويتحادث معها كما كانا يفعلان من قبل.

بعد شيفاء الزوجة المتمارضة عمدت قبل كل شيء إلى تجهيز الطعام المسموم للولد لكنه كان قد مرّ على قبر المهرة فحذرته من طعام خالته، فما أن قدمت له طبق الطعام حتى رماه أرضا، فاشتد غضب المرأة وقررت القضاء عليه، وسنحت لها الفرصة ذات يوم فذبحته وطبخت لحمه وقدمت منه لأبيه فأكل منه وأكلت معه. أما أخته فقد أخذت تبكي ورفضت أن تأكل، بل جمعت عظامه ودفنتها تحت شجرة أمام الدار، من دون أن تقوى على إفشاء السر لأبيها لأن خالتها هددتها بالذبح إن نطقت بكلمة واحدة. فكان عزاؤها البكاء والجلوس قرب قبر أخيها.

بعد ثلاثة أيام خرج من القبر طير أخضر جميل وطار إلى شجرة في صحن الدار وصار يقفز من غصن إلى غصن ويغني غناء حزينا وكانت المرأة تغربل القمح والزوج يساعدها والبنت تقف غير بعيدة عنهما حين أطلّ عليهم الطير الخضر يغني فأخذت البنت تردد الأغنية معه: «أنا الطير الخضر، مهرتي حذرتني، مرت أبوي ذبحتني، وأبوي أكل لحمي، وأختي الحنونة بكيت، وللمت عظامي ودفنتني، وحطتني بحوض رخامي».

سمع الأب الأغنية ولم يفهمها أول مرة، لكن الطير الأخضر كررها ورددتها البنت وراءه فانتبه الأب إلى معانيها، وسأل زوجته عن ابنه فقالت إنها لا تعرف وأنها لم تره، لكنه ضيّق عليها بالأسئلة فتناقضت ثم تلعثمت فذهب بها إلى القاضي فحكم عليها بالإعدام.

أما أغنية «الطير الأخضر» في الحكاية الشعبية في الشام فهي بحسب ما وردت في كاب نزار الأسود «الحكايات الشعبية الشامية» منشورات وزارة الثقافة 1985 مختصرة، كما أن ديكور الحكاية في الشام يتغير ليصبح أكثر «مودرن» لكن المضمون يبقى هو هو:

كان يا ما كان في قديم الزمان رجل يحب امرأته كثيرا لكنه اضطر بعدما توفيت وتركت له طفلين صغيرين أن يبحث عن امرأة ليتزوجها. فنصحه الأقارب بأن يتزوج من امرأة معروفة بحسن أخلاقها. فتزوج الرجل من هذه المرأة التي سرعان ما تنكرت للطفلين وصارت تبغضهما بغضا شديدا. ذات يوم أرادت الخالة أن تطبخ لزوجها فاصولياء. ذهبت لتشتري لحما من عند اللحام فلم تجد عنده لحما فمازحها اللحام قائلا: اطبخي لحم ابن زوجك. ومع أن المرأة تخلط المزاح بالجد ولم تحدث نفسها أبدا بأنها قد تفعل ذلك في يوم من الأيام، إلا أن الفكرة ظلت تطرق ذهنها من وقت لآخر، إلى أن استحالت المزحة مأساة سوداء حين قالت للصبي ذات يوم «عليك الآن بحمام ساخن فهل ترغب في أن أعصب عينيك حتى تقيهما حرقة الصابون؟ فقال الولد كما تشائين يا خالة. فعصبت عينيه وذبحته وطبخت لحمه مع الفاصولياء. رأت الأخت ما فعلت الخالة بأخيها فصارت تبكي وتنوح، فهددتها خالتها بالذبح إن هي تكلمت بحرف واحد مما رأت، فجمعت الأخت عظام أخيها ودفنتها في الحديقة. وعندما عاد الأب إلى البيت قدمت له الزوجة الطعام فأكل بشهية بينما كانت الأخت تبكي، فسألها الأب عن سبب بكائها فقاطعته الزوجة وغيرت موضوع الحديث. وسأل عن ابنه فقالت له إنه ذهب لعند صديق له وسيبقى عنده عدة أيام. صدّق الأب وأمضى ليلة هادئة. وفي الصباح جاء طير أخضر وقف على نافذة غرفة الأب فأمسك به الأب من دون أن يدري أنه أمسك بولده. أحضر الأب الطير إلى زوجته وابنته فبدأ الطائر يغني:

أنا الطير الأخضر بمشي وبتمختر

خالتي ذبحتني وأبي أكل لحمي

وأختي الحنونة تبكي وتلم عظامي

ثم قال لأبيه: انزع هذا الدبوس من رأسي فنزع

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأب الدبوس فتحول الطائر إلى الولد الابن وانكشفت الحقيقة. (وفي رواية أخرى وضع الطائر قطعة حلوى في فم الأخت وأخرى في فم الأب ووضع في فم الخالة علبة دبابيس).

أحداث الحكاية في لبنان هي أقرب إليها في القدس منها في دمشق، وتتفق معها في المغزى، وإنما تختلف الأغنية عنها فيهما بكونها أكثر إيجازا وإلغازا، فالطير الأخضر الذي هو طيف الولد الذبيح، لا يقول أكثر من: «خالتي الذابحوني وبيي الآكلوني وأختي الحنونة» من دون أي تقديم.

وليس ما نراه من تشابه بين أساطير حكاياتنا الشعبية وأساطير غيرنا من الشعوب إلا نتيجة علاقات تاريخية وثقافية. فثقافة بلاد الشام الشعبية مثل ثقافتها العالمة كالموسيقى والرسم والنحت غنية من تلاقح الثقافات القادمة من طرق شتى: بين آسيا والشرق الأوسط والهند وأوروبا، ملتقى ثقافات البداوة وحياة الحضر والمدنية، بين عالم السحر والخرافة وعالم الروحانية والتصرف وعالم المنطق والعقلانية، بين الشامانية والبوذية والمزدكية واليهودية والمسيحية والإسلام. والحق أن الأديان جميعا ليست بعيدة عن هذا التوجيه وهذه التربية من خلال استخدام الخوارق، فالإيمان بالجن مثلا جزء من إيمان المسلم. والمعجزة عمل خارق لا يقتضي الايمان به إعمال المنطق المألوف، والطبري ولسان العرب والديار بكري في كتابه «تاريخ الخميس في أحوال أنفس النفيس»، يشيرون جميعا إلى أن عوج بن عناق كان طوله ثمانمائة ذراع وكان يحتجز السحاب فيشرب منه، ويتناول الحوت من قرار البحر فيشويه في عين الشمس ثم يأكله. وكانت أمه امرأة مخيفة طول الأصبع من أصابعها ثلاثة أذرع وعرضه ذراعان وينتهي بظفرين كالمنجلين. أما مجلسها فمقدار واد من الأرض. ولما كان من أمر الطوفان ما كان باديا على وجه الارض من الخلق إلا نوح ومن معه في الفلك، وإلا عوج بن عناق الذي لم يجاوز الماء ركبتيه وكاد أن يمسك بالسفينة فيغرقها. وقد التقى موسى وعوج وكان طول موسى عشرة أذرع كطول عصاه، فوثب في السماء عشرة أذرع أخرى وضرب عوجا فأصاب كعبه وقتله، فكان عوج جسرا لأهل النيل يعبرون عليه.

وفي رواية أخرى يذكرها الدكتور مصطفى علي الجوزو وفي كتابه «من الأساطير العربية والخرافات» (دار الطليعة بيروت 1980) أن عوجا قور في الجبل صخرة على قدر جيش موسى وحملها على رأسه ليطبقها عليهم، غير أن الله أرسل هدهدا فنقر الصخرة فوق رأس عوج فنزلت إلى عنقه ومنعته من الحركة. عند ذلك وثب موسى والأسباط عليه فقتلوه.

حكاية الشعرات السحرية الثلاث :

كان يا ما كان في قديم الزمان غول يروع أهل المدينة. كانت تمر فترات يغيب فيها الغول حتى ليكاد ينساه أهل المدينة لكنه يعود فيظهر فجأة ويهاجم أبناء المدينة يقتل ويفترس منهم ثم يعود من حيث أتي.

وكان لتلك المدينة ملك له ابنة صبية رائعة الحسن وكان الخطاب يتقاطرون طلبا للزواج منها لكن الملك كان يرفض تزويج ابنته إلى أن قرر فجأة أن يزوجها لمن يثبت شجاعته وقدرته ويأتيه بالشعرات الثلاث السحرية من رأس الغول ليخلّص أهل المدينة منه.

سمع الشاطر حسن بإعلان الملك فذهب لمقابلته واستأذنه السماح له بالذهاب إلى بلاد الغيلان لجلب الشعرات الثلاث وقتل الغول فأذن له الملك بذلك.

في طريقه إلى بلاد الغيلان التقى الشاطر حسن بمارد عظيم فقال له : السلام عليك يا سيدي فردّ عليه المارد: «لو لم يسبق سلامك كلامك لفصفصت لحمك وقضقضت عظامك. ماذا تريد؟» فأخبره الشاطر حسن بأنه يريد أن يعرف الطريق إلى بيت الغول الكبير. فقال له المارد : «لا أدلك عليه إلا بشرط أن تعرف لي منه ما سرّ يباس شجرة التفاح الذهبية التي آكل منها» فوافق الشاطر حسن ودله المارد على الطريق.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سار الشاطر حسن في الاتجاه الصحيح لكنه التقى في الطريق ماردا ثانيا فسلم عليه فرد المارد : «لم يسبق سلامك كلامك لفصفصت لحمك وقضقضت عظامك. ماذا أتي بك إلى هنا؟ فأخبره فدله المارد على الطريق الصحيح بعدما اشترط عليه أن يعرف له من الغول الكبير سر جفاف النهر الذي يشرب منه المارد. فوافق الشاطر حسن ومضى في طريقه إلى الغول. فاعترضه نهر كان عليه أن يقطعه سباحة. وبينما هو يسبح التقى بمخلوق في قارب عالق وسط النهر لا يتحرك. فسأله عن الطريق إلى بيت الغول الكبير فأجابه إلى طلبه ولكن اشترط عليه أن يعرف له من الغول ما سرّ ثبات القارب وسط النهر وعدم تحركه، فوافق ومضى في طريقه إلى بيت الغول.

وصل الشاطر حسن إلى المكان واقترب من بيت الغول ثم دخله، وإذا فيّ الداخل غولة مستلقية لا تبدو عليها إمارات الشر فتقدّم نحوها ورضع من ثديها ومشط شعرها فقالت له : «أنت الآن رضعت من بزيزاتي ومشطت شعراتي فصرت مثل بناتي، فاطلب ما تريد لانفذ طلبك». فأخبرها أنه يريد الشعرات السحرية الثلاث من رأس الغول الكبير وأن يعرف الأجوبة على الأسئلة الثلاثة. فقالت : عليك الآن أن تختبئ لأن الغول قادم، فإن رآك أكلك.

اختبأ الشاطر حسن في الإسطبل بين الخيل. فلما وصل الغول قال للغولة : «أشم عندك رائحة إنس» فردت عليه : «رائحة الإنس في ثيابك والسيف يقطع راسك». فسكت الغول واضطجع إلى جانبها وأراح رأسه على فخذها، فجعلت تعبث بشعره، ثم نتفت من رأسه الشعرة السحرية الأولى وقالت : «لماذا جفت شجرة التفاح التي يأكل منها ابن أخي؟» فأجابها : «هناك جرذان تقرض جذورها». ثم نتفت الشعرة السحرية الثانية وقالت : لماذا جفت ماء النهر الذي يشرب منه ابن أختي ؟» فأجابها : «لأن التماسيح والضفادع تشرب الماء عند النبع». ثم شدت الشعرة السحرية الثالثة وسألته : «لماذا لا يتحرك القارب الذي يركبه ابن خالتي ؟» فقال : «لأن ثعبانا عملاقا يعيش في النهر يمسك القارب بأسنانه».

أخفت الغولة الشعرات الثلاث حتى خرج الغول في اليوم التالي، فنادت الشاطر حسن وأعطتها له وأخبرته بالأجوبة المطلوبة فشكرها وقفل راجعا إلى بلده، وفي طريقه كان يخبر كل مارد بجواب مشكلته فيعطيه كيسا مليئا بالذهب حتى وصل إلى قصر الملك، فقدم له الشعرات السحرية الثلاث.

احتفظ الملك بالشعرات السحرية الثلاث إلى أن جاء يوم كان سكان المدينة يهربون فيه في اتجاه قصر الملك هربا من الغول الذي كان يقترب من المدينة، فخرج له الملك حتى إذا ما رآه أحرق الشعرة الأولى فأخذ الغول يصيح ويتلوى طالبا الرحمة، فأحرق الملك الشعرة الثانية ثم الثالثة فاحترق الغول وأصبح رمادا. أقام الملك حفلة كبرى استمرت سبعة أيام لزفاف حسن على ابنته الأميرة، وعاش الجميع باللذ والنعيم، ويطيّب عيش السامعين.

ليست الأجواء السحرية في الحكاية سوى مناخ ديكور مشوّق، لا بل إن الخرافة ضرورية لهذا التشويق من أجل اجتذاب الحدّ الأقصى من انتباه الطفل ودفعه إلى التركيز على متابعة الأحداث وصولا إلى بلوغ الهدف المنشود : ابتلاع المغزى التعليمي والعبرة المعنوية من وراء الحكاية، بطريقة «سحرية»، وكأنما المناخ الخرافي اللامعقول هو بمثابة شراب سكري الطعم تذاب فيه جرعة الدواء التربوي المر المذاق التي هي المغزى والعبرة من وراء الحكاية. الشاطر حسن مثلا أو علاء الدين وهما من أبطال الحكايات الشعبية الواسعة الانتشار في بلاد الشام، والمأخوذة بتصرف شديد من حكايات ألف ليلة وليلة، يولد كل منهما ولادات مختلفة، فمرة يكون ابنا لأب مختلف فقيرا أحيانا وغنيا أحيانا أخرى، وفي جميع الأحوال يظل الشاطر حسن شاطرا وعلاء الدين نبيها لا تتغير صفاتهما النبيلة وهي الشجاعة والمروءة وهمة لا تفتر على خدمة الناس والانسانية. والكلام على الغولة على الرغم من أنها يفترض أن تثير الرعب،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفعم بالمناخ الانساني الوحيد الذي تصوره الحكاية بشكل سريع وسهل وسط أهوال الأجواء «الغولية»: فمشهد الغولة التي ترضع شبيه بحياة الإنس، لا بل هول مشهد إنسي بامتياز: مشط الشعر وغسل البدن وحنان الثدي ورضاعة الطمأنينة وتسمية البزيزات مقصود للدلالة على مدى لطف الغولة في تعاملها مع بطل الحكاية وعلى مدى استلطاف البطل لها في آن.

ولعل أبرع الحكواتيين المربين هو من فهم هذا الهدف وعمل بطريقة ذكية خفية على بناء الأجواء الخرافية في الحكاية وعلى هدمها في آن، لإزالتها من ذهن الطفل كي لا تتحول إلى بنية تفكير، وذلك بمساعدته على تركيز الشكل الأخير والنهائي للحكاية، فلا يبقى الراوي منها إلا المغزى فقط ويعوّد الطفل على الاستخفاف بما تبقى من الحكاية. والأطفال الذين يتكونون على هذا النحو هم أبرع أطفالنا وأقدرهم على السير في دروب المعرفة من دون وهن نفساني ولا ضعف عقلي.

حكاية الشعرات السحرية التي روتها الحاجة زينب مطيع الشهب، وهي في الستين في العام 1992 وتعيش في القدس، تبقى نموذجا للحكاية البسيطة ذات المغزى المباشر، فهناك حكايات معقدة تستوجب إعمال الفكر وتستحث المستمع صغيرا كان أم كبيرا على التفكير فلا يخالنّ أحد أنّ البالغ هو أكثر قدرة من الطفل على الفهم والاستنتاج، لا بل إن الكبار غالبا ما يفاجؤون بقدرة الأطفال على استباقهم إلى الفهم وإلى إدراك صور في الحكاية قد يتأخرون هم عن إدراكها. فالتفكير هنا خيال وقدرة على التصور والتقاط المعاني وتركيب الصور وتشكيل اللوحة التي تكوّن الحكاية مثل: حكاية ابن الصياد والأميرة التي سجلها الدكتور رشدي الأشهب في كتابه «كان يا ما كان» الذي سبق ذكره، كما رواها الحاج محمود قطينة في العام 1979 وكان له من العمر 65 سنة، كما يقول واضع الكتاب.

حكاية «ابن الصياد والأميرة»:

كان يا ما كان في قديم الزمان صياد فقير الحال ولما صار ولده شابا قادرا على العمل (سمّوه ما شئتم، ما دامت الحكاية تتطلب قدرات خارقة لمجابهة قدرات خارقة، ولكي تفضي في نهاية الأمر إلى واقع بسيط بل شديد البساطة يحتاج إلى حكمة واقعية بل شديدة الواقعية) كان يصحبه معه إلى شاطئ البحر ليساعده في مد الشباك. ذات مرة سحب شباكه من البحر وتعجب حين وجد فيها سمكة كبيرة ذات وجه إنساني رائع الجمال فقال لولده: «انتظرني هنا سأحضر قفصا لأضع فيه السمكة وأهديها إلى الملك، لعله يعطينا مالا كثيرا».

لما ذهب الصياد لإحضار القفص، قالت السمكة للصبي: «أرجوك أعدني إلى البحر ولن تندم لأنك تنقذ حورية من الهلاك» تأملها الصبي ثم أخذته الحمية ففتح الشباك وأخرجها وساعدها على الوصول إلى البحر حيث اختفت بين الأمواج. ولما تذكر الصبي العقاب الذي سيناله من أبيه لأنه عصا أوامره هرب في اتجاه الجبل حتى حلّ الظلام فلجأ إلى مغارة عند سفح الجبل فدخلها ففوجئ بشيخ طاعن في السن لكنه منتصب بقامته المديدة واقفا في الداخل وعلى وجهه سيماء الطيبة والوقار. فهدأ من روعه وقدم له ما عنده من طعام وشراب، وسأله عن أمره فأخبره بما وقع له من أمر الحورية التي أطلق سراحها مخالفا أمر والده. طمأنه الشيخ الوقور مرة أخرى ثم باتا حتى مطلع الفجر.

في اليوم التالي سارا معا حتى وصلا إلى مدينة كبيرة حيث توجها إلى قصر الملك، وإذا في السور جدار مبني من الجماجم، فسأل الشاب الرجل العجوز عن ذلك كله فقال إن للملك بنتا رائعة الحسن لكنها مرضت فجأة وأصبحت خرساء عاجزة عن الكلام، فوعد الملك من يتقدم لشفائها وينجح في ذلك بأن يتزوج بها، أما إذا فشل فسيقتله. ولم يتمكن أحد من شفائها، وكان جدار الجماجم يكبر باستمرار. لكن العجوز شجع الشاب على أن يجرب حظه في شفاء ابنة الملك، وشرح له طريقة يتصرف بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما وقف الشاب بين يدي الملك وأخبره بأنه قادر على شفاء ابنته، أشفق عليه الملك لصغر سنه ونصحه بالتراجع عن هذه التجربة لأن الموت ينتظره إذا فشل. . أصرّ الشاب على طلبه، فوافق الملك وطلب من الوزير مرافقته إلى غرفة الأميرة، فاندهش الشاب من شدة جمالها وابتسامتها اللطيفة حينما نظر إليها، فنهره الوزير متعجلا : «هيا ابدأ العلاج». فاستمهله الشاب وقال : «أريد أولا أن أعرض أمامك مشكلة تورط فيها قاضي المدينة الذي هو والدي، لعلك تجد لها حلا». فقال الوزير : «وما المشكلة ؟ هيا قلها أسرع». فقال الشاب : «هناك أخوان أحدهما غني والآخر فقير. وكان الفقير يشتغل خادما عند الغني. وكانت زوجة الغني جميلة إلى حدّ أنه كان يشعر بالغيرة عليها حتى من أخيه الفقير. وصادف أن واشيا افترى على الفقير كذبا فأوغر صدر الغني واتهم أخاه بالطمع في زوجته. فغضب الغني على الفقير غضبا شديدا فتعارك بالسيوف فماتا معا مثخنين بالجراح. لكن الزوجة الصالحة أعادت رأسي الأخوين إلى جسديهما ودعت الله أن يرد إليهما روحيهما. استجاب الله لدعوتها، وعادا إلى الحياة لكن المرأة كانت قد غلطت فوضعت رأس الزوج على جسد أخيه ورأس الأخ الفقير على جسد الغني. ثم أنهما تخاصما على الزوجة مرة أخرى، فادّعى كل منهما أنها زوجته.

هنا طرح الشاب السؤال على الوزير : ما رأيك يا وزير الزمان ؟ زوجة من تكون المرأة ؟» أخذ الوزير يفكر، لكن الأميرة سبقته ونطقت فجأة : «الزوجة تكون لصاحب الرأس الذي كان زوجها ولو تغير جسده». صعق الوزير حينما سمع الأميرة تتكلم، فبادر الشاب : «أرايت ها هي الأميرة نطقت». طار الوزير إلى الملك وأخبره الخبر السار لكن الملك لم يصدق، فصعد إلى غرفة ابنته وطلب من الشاب أن يجعلها تتكلم أمامه. لكن الشاب استمهله وقال له : «ما زلت حزينا على والدي وقد اعترضته مشكلة كبرى عجز عن حلها» فقال الملك وما هي هذه المشكلة يا بنيّ؟ فقال الشاب : «كان في إحدى القرى نجار ماهر لكنه عجز عن إعالة أسرته الكبيرة وإطعامها إلى حدّ أنه هرب منهم حتى وصل إلى بطن جبل فيه شجر وعين عذبة فبات فيه. ثم صادف أن مسافرا مرّ من هناك فتحدث معه فعرف أنه كان يشتغل خياطا، ثم مرّ بهما رجل ثالث يظهر من ملابسه وحالته أنه درويش طيب القلب صافي السريرة. عاش الثلاثة معا وتعاونوا في خدمة بعضهم بعضا فعندما ينام اثنان منهم يبقى الثالث ساهرا يرعاهما من أي أذى قد يطرأ على المكان الذي هم فيه. ذات ليلة كان النجار ساهرا على ضوء القمر فأخذ يتسلى بجذع شجرة يابسة يشذبه وينحته حتى صنع منه تمثالا لصبية جميلة عارية. في اليوم التالي سهر الخياط فصنع للتمثال ثيابا جميلة فأصبح فتاة فاتنة. وفي الليلة الثالثة أعجب الدرويش أيما إعجاب بتمثال الفتاة فدعا إلى الله أن ينفخ فيها الروح، فما أصبح الصباح حتى دبت الحياة بالتمثال الذي غدا صبية رائعة الحسن يحيط بها الرجال الثلاثة وكل منهم يدّعي أنها له لأنه هو صانعها، وكادوا أن يقتتلوا لولا أن احتكموا إلى والدي القاضي الذي وقع في حيرة من أمره لا يعرف لمن يقضي : أكون المرأة من نصيب النجار أم الخياط أم الدرويش ؟ ما رأي جلالة الملك ؟» وبينما كان الملك مطرقا يفكر في الجواب، سبقته الأميرة وقالت على الفور : «الفتاة من نصيب الدرويش لأن الروح هي التي أحيتها وجعلتها بشرا ولولا ذلك لبقيت جمادا ولم يختصم فيها الرجال الثلاثة».

كاد الملك يطير من الفرح عندما سمع ابنته الأميرة تتكلم وقال للشاب على الفور: «الأميرة زوجتك أيها الفتى وغدا حفل الزفاف». احتفظ الشاب بهدوئه واقترب من الملك وأسرّ له ببضع كلمات، فهزّ الملك برأسه موافقا، فأمر جاريتين تقدمتا فحملتا الأميرة من قدميها ورأسها إلى الأرض وهزتاها وجاء الشاب فضربها على بطنها فخرجت من فمها حية سارعوا إلى قتلها. وأخبر الشاب الملك أن الحية كانت السبب في مرض الأميرة وعجزها عن الكلام. وبينما كانت الاستعدادات جارية لحفل الزفاف أخبر الشاب عجوز المغارة بما جرى له، فقال له العجوز : «لقد عوّضتك حورية البحر عن

نفسها بالأميرة الرائعة الحسن. ولكن إياك أن تنسى أباك وأمك». وما أن أنهى الشيخ نصيحته حتى اختفى فجأة أما الشاب فعاش مع زوجته الأميرة ومع أمه وأبيه باللذ والنعيم وطيب الله عيش السامعين.

من الأساطير إذن تستلهم الحكايات، أو على الأقل ننسج على شاكلتها من دون أن نحفل بطبيعة الحال بالتقيد ببنية الأسطورة على نحو ما درسها الأناسيون البنيويون الكبار أمثال جورج دوميزيل وكلود ليفي ستروس وغيرهما. ومع ذلك يبقى للحكاية بنيتها التي تستحق دراسة عناصرها وتركيبها والعلاقات القائمة بينها. ففي حين تحاكي الأسطورة عالما أنطولوجيا واسعا باتساع الكون، تقتصر الحكاية لتناسب واقعا محدودا استجابة لمغزى محدد.

في لبنان غالبا ما تبدأ الحكاية بطلب الصغار من جداتهم: «يا ستي احكي لنا حكاية»، وأحيانا تبدأ الحكاية بطلب من الجدة نفسها إلى الأولاد أن يجلسوا إلى جانبها ليستمعوا إلى «حكاية حلوة»، وأحيانا تكون هذه الحكاية تنفيذا لوعد تكون الجدة قد قطعته على نفسها إذا ما نفذ الأولاد أمرا تكون قد طلبته منهم. بالنسبة إليّ وإلى اخوتي كانت جدتي تطلب من أختي الكبرى أن تعدّ لها «نفس نارجيلة» فلما تفعل أختي ذلك، بمساعدتي طبعا، تبدأ جدتنا حكايتها على أيقاع قرقرة ماء النارجيلة ورائحة التبغ الزكية التي يعبق بها المكان.

تبدأ الحكاية عادة بسلسلة من العبارات التي لا غاية لها سوى تحضير الأولاد لأجواء الحكاية واجتذاب اهتمامهم، مثل: «كان يا ما كان هسّا منحكي وبعد ساعة منام» أو «عن شكي عن بكي عن الدبس الشديد البعلبكي اللي ما بتشيلو الايد إلا إذا كانت ستي أم شديد». . وتختتم كذلك بعبارات مثل «حكايتي حكيتا وعندكن حطيتا لو بيتي قريب بحبلكن مدّ زبيب كل ما طعميكن حبة بضربكن قضيب، ولو بيتي بالوعر بجبلكن مدّ بعر كلما بعطيكن بعرة بنعركن نعرة». ومع أن جدتي كانت قد جاوزت السبعين فإن أحدا منا لم يكن يحتمل سبّابتها الطويلة عندما توجهها إلى صدورنا لتنعرنا بها عند خاتمة حكايتها، فما نكاد نحسّ بهذه الخاتمة حتى نفر من قربها كي لا تصيبنا أصبعها التي كانت يابسة كالعصا نتفرق من حولها من دون أن ننسى قولة «يسلم تمّك يا ستي ع هالحكاية الحلوى».

على أن هذه العادة وما يشابهها ويتصل بها من عادات أخرى أخذت تنقرض منذ زمن ولم يعد هناك محل لها أمام التلفزيون وجبروته وطغيانه، فمعلوم لدى الجميع مدى الآثار السلبية الكاسحة التي يتركها على تربية الأولاد ما يبث من أفلام وبرامج تفوق نسبة العنف فيها (95 في المائة). لذا لم تعد الحكايات ترد على ألسنة الجدات ولا الأمهات والآباء فانقطع تداولها وانتقالها من جيل إلى جيل، فلا أذكر أنني مثلا حكيت لأولادي حكاية من حكايات جدتي، وإن كان حدث أن حكيت لهم واحدة فبشق النفس وبطريقة متعجلة تشوهها.

لقد انقرضت مهنة من المهن التقليدية الأساسية في مجتمعاتنا كانت لها وظيفة تسهم في حفظ توازنها، وكانت شائعة في المشرق والمغرب على السواء، وهي مهنة الحكواتي. وكان الحكواتي جزءا من المجتمع الشعبي التقليدي وكان خطيبا ذرب اللسان و وظيفته في المقهى الشعبي تشبه في بعض جوانبها وظيفة الشيخ في المسجد. وكان الناس يحتشدون أمام الحكواتي الذي كانت براعة أدائه تجمع أطراف وظيفة الراوي وموهبة الممثل وفصاحة الخطيب فيؤدي الحركات المطابقة للسرد ويعبّر بوجهة ويديه عن انفعالات بطل الحكاية ومشاعر أشخاصها وبخاصة حيثما يوجد خوف أو إقدام أو مفاجآت وهو يسرد قصة عنترة أو سيرة أبي زيد الهلالي أو حكاية الزير سالم وسواها ممّا جذورها في التاريخ وأغصانها يتصرف بها الحكواتي فيرش عليها ما شاء من ملح الخيال وتوابل المبالغة لجعلها أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع التاريخي. وهنا، بالضبط عند هذا الحد يكمن المفترق الخطير في مقدار كمية المبالغة التي تحولها إلى نوعية: تحول التاريخ إلى أسطورة وتحوّل الحكاية عن غرض البناء التربوي الاجتماعي إلى غرض الهدم وبناء النفس الفاسدة والعقل السقيم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما من عمل إلا وهو وسيلة للعيش : مهرّج السيرك، لاعب الكرة، ضارب الطبل، الممثل الكوميدي موزّع ورق اللعب، وسائر أعمال اللهو والتسلية مهنٌ للعيش تدرّ من الأموال أكثر ربما بكثير أحيانا من المهن الجادة الرصينة كعامل الكهرباء والفلاحة والمربي والسياسي.. والشعوذة مهنة عدّة عملها الحكاية التي تبدأ بـ «يا بخبوخ يا بخبخان يا عفاريت سيدنا سليمان.. لتصل في النهاية إلى هذا أو ذاك م الجان وتستولي على أموال الناس بالتلاعب بمشاعرهم وعقولهم. فالمفترق الخطير هو في تحويل مادة الحكاية إلى أداة للنصب والاحتيال، وإلا فإن الحكاية تبقى وسيلة تربوية بامتياز. والحكواتي فن مسرحي عرف فترة ازدهار في كثير من المجتمعات العربية قبل أن يبدأ بالانحسار تحت ضغط مدارس الفن المسرحي الحديث. ولا تزال بقايا هذا الفن نراها في مدينة دمشق، ولا سيما في مقهى «النوفرة» قرب الجامع الأموي.

أما في بيروت فقد اندثرت تماما. ولولا أني أحس أن من واجبي إنقاذ مثل هذه الحكايات من الضياع لما عكفت على تسجيلها استجابة لتلبية دعوتي إلى المشاركة في أعمال منتدى قيّم حول تراثنا الشفهي والعمل على تحليله وتسجيله وكتابته. فإن بات يستحيل أن تعيش مثل هذه الحكايات عبر العصور بالتوارث شفاهة بين الأجيال، فسيكون مصيرها الاندثار ما لم يقيض لها مناسبات مثل هذا المنتدى تجمع بقايا خيوط الحكايات التي مازالت عالقة في أذهان الطفل الذي يحمله كل منّا في قلبه لاستخراجه بشجاعة وتسجيله باعتزاز، نازعة عنه الشعور بالخجل فتضعه على محمل شعوري آخر هو بالضبط الشعور بالاعتزاز والافتخار لأنه يخدم تراثه المعرفي، خلافا للفكرة السائدة عن جهل بأن هذا العمل هو من ترّهات الأمور لحمل الناس على هجر الحكاية الشعبية أو النظر إليها نظرة استخفاف وتنكر لذاكرتنا التي باتت تحتاج إلى الإكثار والتنويع في الندوات والجلسات الساعية إلى صون تراثنا الشفاهي من أجل العكوف عليه ودراسته علميا، فالحكايات الشعبية كنوز معرفية خالصة تحتاج إلى ذهن علمي لدراستها على نحو ما تفعل وحدة أنتروبولوجيا الثقافة العربية في جامعة منوبة.

ليس كتاب «كليلة ودمنة» وحده سجلا لمثل هذه الحكايات، هناك أيضا كتب أخرى كثيرة وإن كان هو من أبرزها، ولا يكفي أن نعدّ الشهير منها ككتاب الأغاني وألف ليلة وليلة وتاريخ الطبري وكتاب الأصنام.. فهذه الكتب هي تعبير عن هواجس الشعوب ومشكلاتها وأحلامها وأمانيها، فهي سجلات معرفية تتقاطع فيها خطوط المعارف والثقافات وقد ظهر قاسمها المشترك في القدرة على سبر أغوار النفس البشرية ومجاهل جغرافيتها وتضاريسها المتشابكة الصفات والطبائع بين الناس والحيوانات والأشياء.

سأحكي حكاية من حكايات جدتي لم يحفظها أي من الكتب التي سجلت شيئا من الأدب الشعبي اللبناني كالحكايات والنوادر والأمثلة الشعبيّة، وهي كتب قليلة لا بل معدودة أذكر منها على سبيل المثال «حكايات لبنانية» لكرم البستاني و«حكي قرايا وحكي سرايا» لسلام الراسي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولئن كنت قد فصّحت الكلام في سرد الحكايات السابقة فسأحكي حكاية جدتي باللهجة العامية المحلية كما حفظتها عنها، حتى ولو في بعض ألفاظها غرابة، وفي بعض بعضها الآخر جرأة على تسمية الأمور الجنسية بأسمائها :

حكاية القطيطة الحمورة والكلب الأسود :

كان يا ماكان، كان ياستي في قطيطة حمورة. بحشت بحشت تحنو إيديها، تطلعت لربا كحّلا عينيها راحت على بيت السلطان لبسوها فستان راحت على بيت العرس أعطوها كبة وقرص، فتحمّرت وتبودرت وتكحلت وتهندست وانبرزت وجلست أمام بيتها تنتظر العريس. مرّ من أمامها كلب أبيض وسيم بكامل هندامه

وقيافته وسألها: «بتتجوّزيني يا قطيطة الحمورة فنهرته وطردته، ثم مرّ كلب آخر فنال هو الآخر نصيبه من النهْر والطرد.. شاهدت القطيطة الحمورة كلبا شاردا وسخا حاملا بين شدقيه أمعاء ذبيحة خطفها من أمام دكان الجزار، فألتفت إليها سائلا: بتزوجيني يا قطيطة حمورة؟ فقالت طبعا. على الفور أخذها الكلب الأسود إلى حيث يقيم في البرية ظاهر البلد وهناك عاش الكلب الأسود والقطيطة الحمورة مثلما يعيش أي زوجين سعيدين برغم هموم الزواج وواجبات العمل المنزلي ومشقة الحصول على رغيف الخبز الخ..

وبينما كانت القطيطة الحمورة ذات يوم تغسل الثياب المعتادة أفلتت الصابونة من يدها ووقعت في قاع البركة فجربت التقاطها بسرعة فلم تنجح فأسرفت في مد يدها بحثا عنها فانزلقت عن حافة البركة وسقطت فيها وكادت تغرق.. وصادف مرور خيّال من بعيد كان يعدو على فرسه في تلك اللحظة، فنادته مستغيثة صارخة به: «يالي راكب فرسك ياللي مطنطن جرسك قل للكلب الأسود ست النسا وقعت في بركة الفسا» فمضى الخيّال مسرعا وأبلغ الخبر إلى الكلب الأسود فأسرع كالريح إلى البركة ومد يده وانتشل زوجته وأنقذها من الغرق.

إلى هنا الحكاية عادية تقريبا. لكن المشهد التالي من الحكاية وهو مشهد الصابونة تكمن فيه فائدة تعليمية ومغزى تربوي على جانب كبير من الأهمية؛ فقد أصرت القطيطة الحمورة على استعادة الصابونة الضائعة في عمق البركة.

هذا المغزى الجنسي التربوي الذي يجعله التعليم الحديث، هدفا أساسيا في برنامج موجه إلى الأحداث واليافعين والمراهقين من أجل إعدادهم لاكتشاف مفاجآت العلاقات بين الجنسين بوعي مسبق وعدم الإنجرار والسقوط بأخطار ممارستها بجهل، وهي برامج قد تطول وتمتد على مراحل من فصول التعليم، تختصرها حكاية القطيطة الحمورة بإصابة الهدف التربوي إصابة مباشرة بدقة وإتقان وغنى.

لا تعني الإشادة بإصابة الحكاية الهدف التربوي الجنسي أنها دعوة إلى التقليل من شأن البرامج التربوية الحديثة في التعليم الجنسي، بل تعني فقط أن هذا التعليم لم يكن مهملا في حكايات جداتنا من ناحية، وأنه لم يكن قاصرا عن الإحاطة بمقتضيات هذا التعليم وموجباته وأهدافه.

علاوة على ذلك فإن نمط التعليم بهذا الأسلوب الرمزي الايحائي لا ينكر ما لدى الطفل من رأسمال معرفي حدسي يستند إلى ما لديه من مادة غريزية تستخدمها الحكاية بلباقة وذكاء فتنبّه هذه الغريزة لا لتستثيرها على نحو رخيص بل لتعترف بها من جهة ولتثقفها وتهذبها من جهة أخرى، وأكاد أقول لتحثها على تثقيف نفسها بنفسها، فهي تستند إلى البداهة والنباهة وكلتاهما متوافرتان تلقائيا في نفوس الأطفال وعنصران ضروريان للتربية الجنسية، ويكفي إيقاظهما وكأنما بحركة فنية لطيفة من دون تدخل مباشر وإطالة الشرح في تسمية الأمور بأسمائها المباشرة وترك هذه التسمية للإيحاءات الذاتية والصور الداخلية لدى الطفل التي تتحرك وتفعل من تلقائها في نفسه، ويتحكم هو أيضا بنفسه في توجيهها تبعا للناحية التي ينحو إليها تعليم الحكاية وإلى المكان الذي يريد مغزاها أن يأخذها إليه، فيجعل الحقل الجنسي عملا إبداعيا وفنا شخصيا بدلا من أن يكون مادة تعليمية منمطة ومعممة.

تقول الحكاية:

بذل الكلب الأسود أقصى جهده لاستعادة الصابونة بناء على رغبة زوجته فلم يفلح: مدّ يده فلم تطلها اليد، مدّ ذنبه فلم يطلها الذنب فمد ذكره فالتصقت به الصابونة فاجتذبها ولبّى رغبة زوجته.

ثمة شيء في هذه الحكاية مرهف ودقيق وحساس، وعن هذا الشيء المرهف أريد أن أتحدّث لكي أستخرجه من الحكاية وأبرزه كمغزى تثقيفي خفي يصل إلى الطفل من دون أن يطلب شرحا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يأت ذكر الذكر في الحكاية في سياق علاقة بين الزوج الكلب والزوجة القطة، أي في العلاقة المباشرة بين الجنسين، فيد الزوج أنقذت الزوجة وانتهى الأمر، بل تم ذكره من طريق غير مباشر موحيا بقدرة ما كامنة في العضو الجنسي، لكن توجيه هذه الطاقة إلى الصابونة لا يصرف الطفل قيد أنملة عن التفكير في مكان استخدامها الطبيعي والفعلي، فعند وصول الجدة إلى لفظ هذه العبارة (وجدتي كانت تقول ببساطة ولم يكن في الأمر أية جرأة، تماما كما يقولها عامة الناس في اللغة المحكية في لبنان، وكما يقولها التوانسة أيضا) ترتسم البسمة البريئة/الخبيثة مرفقة بالبهجة على وجوه الصبيان كما على وجوه البنات وإن بأشكال مختلفة اتقاء للخجل لديهم وإبرازا للإعتزاز لديهم. في الوقت نفسه تستنكف الحكاية عن ذكر أي شيء آخر، لا بسبب من اصطناع التهذيب أو ما إلى ذلك، وإنما قبل كل شيء كي لا تفقد ما في الأمر من حميمية، خلافا للصفة العلمية والشجاعة والصراحة الخ. . التي تزعم البرامج التعليمية الحديثة أنها ضرورية للتعليم الجنسي. فمثل هذه الأمور في رأيي لا تندرج في سياق التربية الجنسية بل في سياق علمي محض لا بد منه ولا ريب، ولكن ليس في سياق التربية الجنسية قطعا. وإلا فإنه يجازف إلى حد بعيد في خرق الحميمية التي هي الشرط الأساس في عملية التربية الجنسية برمتها.

الحكاية في مجتمعاتنا مبثوثة في كل شيء وإن على نحو مختصر : فهي في المثل الشعبي الذي لا يفهم ولا يمكن تفسيره إلا من خلال سرد الحكاية التي أفرزته، وهي في العدّية التي يقوم بها الأطفال في تعيين من منهم يقع عليه الدور في اللعب، وهي في الحوارية الغنائية وفي الحزورة والأهزوجة والترنيمة وفي الشعر الشعبي. .(*) وكلها روائع قصصية صغيرة سواء كانت ساخرة فكاهية أو فيها غرابة أو عجب أو سحر يدهش العقل ويخلب اللبّ أو عاطفة جياشة أو فيها أحيانا من الحماس ما يجعلنا نحن الكبار تستبدّ بنا الخفة فنهتف بها أو نغنيها أو نرقصها أو نحكيها فلا نكون عندئذ إلا أوفياء لأنفسنا، إلى أغلى ما فينا، الطفولة التي هجرناها طويلا فكنا قساة بحق أنفسنا. ولو اتسع بنا المجال هنا لاستعرضنا أمثلة من ذلك كله غير أني لن أطيل أكثر مما أطلت فإني شاكر لكم وممتن شديد الإمتنان لمن أتاحوا لي فرصة إلقاء هذه المداخلة.

والمغزى من هذه الحكاية مزدوج مباشر وغير مباشر، أما المباشر فمعلوم وأما غير المباشر فهو في اعتقادي ذلك الحديث الذي يبقى داخليا وذاتيا وخاصا بكل مستمع، يجريه بينه وبين نفسه من خلال تجاربه والتفكر في أحوال النفس البشرية وعلاقات البشر القائمة على الأنانية والحقد في جانب كبير منها، وإن كان يمكن لنا أن نفتح هذه الأحاديث وأن نتحاور في شأنها بيننا جميعا.

لا تحتاج الحكاية الشعبية إلى منطق لتسلسل أحداثها أو لوقوع هذه الأحداث بالذات، فهي تقفز فوق منطق الواقع ولا يهمها إلا الوصول إلى العبرة التي تريد لها أن تصل إلى الناس. ولعل الأجواء اللامعقولة هي ما يجتذب انتباه المستمعين واهتمامهم ويجعل المغزى سهل المرور إلى أذهانهم.

لكأن عبقرية الحكاية الشعبية أنها ترجّ العقل البشري زجا أو تهزه هزا، فكأنما هي توقظه من سبات الرتابة والروتين وتخرجه من العادة وتستثيره وتحفزه لتعيده بعد ذلك إلى رشده وصوابه لتطرح عليه في النهاية درسا بسيطا ما كان له أن يراه أو يستمع إليه بالجد الكافي لولا هذه العاصفة التي تثيرها في العقل والمنطق والتصور: تخلط المسافات والأبعاد فلا البعيد بعيد ولا القريب قريب، ولا الهنا هنا ولا الهناك هناك بل كل شيء قريب وبعيد وهنا وهناك في آن، والمستحيل ممكن والممكن مستحيل، وتختلط الأزمنة فالماضي حاضر والمستقبل ماض، وتختلط الأنواع والأجناس فالجماد والحيوان والإنسان وحالات كائن واحد يتحوّل ويتبدّل كما مياه البحار جبالا من جليد وسماء من سحاب. وتختلط الخصائص والطباع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالحجر ناطق والطفل حكيم والحيوانات بشر . . والشاعر الفرنسي الكلاسيكي حتى من قبل الموجة السوريالية يقرّ ولو على نحو غير مباشر بأنّ الأشياء تشعر بمشاعرنا وتفكر بعقولنا، حين يتساءل:

Objets inanimés avez-vous donc une âme ?

ولعل تلك أيضا هي عبقرية الأساطير في تراثات شعوب البشرية جمعاء، عالم الأساطير هو عالمنا، لكن من دون أن يكون محكوما بقوانين معروفة ومألوفة، بل بقوانين ليست الغاية منها سوى التوسّل لبلوغ عبرة أو أمثولة أو درس أو مغزى ما، ما كان يمكن الوصول إليه بالسهولة نفسها من خلال قوانيننا وعاداتنا المكرورة.

وإني لأزعم أن حكايات الجن والشياطين والعفاريت والغيلان إنما هي حكايات تربوية موجهة للأطفال ولا تتوجه إلى الكبار إلا بمقدار ما هم أطفال أو بمقدار ما بقي فيهم من الطفل الذي كانوه، وإستطرادا بمقدار ما بقي فيهم من خيال طفلي واستطرادا أيضا - كما يقول الباحثون النفسانيون - بمقدار ما لم تتطوّر عقلياتهم فبقيت عقلية طفولية لا تكلف نفسها عناء البحث في حقائق الأمور وإنما تريد حقائق مصنوعة وجاهزة. أساطير سومر وبابل والفراعنة والإغريق والرومان تحفل بكائنات عجيبة غريبة لكنها تحمل مشاعر البشر وعقولهم : القنطور رجل بمؤخرة حصان وأربع قوائم، وأبو الهول إنسان وحيوان، والسكلوب عملاق بعين واحدة، وكوبيدون صبي مجنح مسلح بقوس وسهام يرميها معصوب العينين، وفينوس ولدت من زبد البحر، والحورية إمرأة وسمكة، وسوى ذلك من الكائنات العجيبة التي يتعلم البشر من أفعالها أو يتعظون بها.

---

*) عدية enfantine، Comptime، لازمة موسيقية (سابقة أو لاحقة: جملة موسيقية قصيرة تسبق غناء أو تعقبه) ritournelle غناء ثنائي duo حزورة Formulette, devinette أهزوجة أغنية chanson، ترنيمة canon، قصيدة شعر منظوم أو موزون poèmes rimés et rythmés

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعمار في الحكاية الشعبيّة وهندسة القيم الاجتماعيّة (*)

محمد الجويلي

عندما نتحدّث عن الحكاية الشعبيّة لا بدّ من الوقوف عند نظرية الجنس الأدبي فما الحكاية الشعبيّة؟ إنّ الحكاية الشعبيّة متعدّدة الأشكال وقابلة إلى التصنيف والتشريح إلى أجناس متعدّدة. لقد برع الفلكلوريون الأمريكيون في ذلك كما تشهد بذلك دراساتهم لاسيما في المجلّة الأمريكية للفلكلور (Journal american of folklore)، حيث صنفوا الحكايات إلى ما يمكن أن نعتقد في صحّة أحداثها (belief tales) وما لا يمكن أن نعتقد في هذه الصحّة مثل حكايات الأغوال والأهوال (Fairy tales). هناك تصنيف آخر له أهميّة كبرى في الدراسات الأنتروبولوجية هو التصنيف حسب الجنس، أي حكايات الرجال وحكايات النساء وهما مختلفتان من الناحية الجمالية ومن حيث مقاصد كلّ منهما.

إن ما يشدّ انتباهي أكثر في الحكاية الشعبية الخرافية التونسية بعد حوالي عشر سنوات أمضيتها باحثا في التراث الشفوي هي حكايات النساء، حكايات الجدّات والأمّهات لا لأسباب بسيكولوجية كما تذهب إلى ذلك (لاكوست دي جاردن (La coste du jardin) (1). في تحليلها لهذه الظاهرة عند المثقفين والجامعيين والفنانين المغاربة (Maghrebins) الذين يحنّون إلى حضن الأمّ والجدّة متمرّدين على الأب ورافضين القيم البطريركية للمجتمع المغاربي (قد يكون ذلك صحيحا ولكن لا حرج في ذلك). وإنّما ما يلفت الانتباه حقّا هو أنّ حكايات الأمّهات والجدّات في ثقافتنا مقارنة بحكايات الرجال ولعلّ ذلك ينسحب على كلّ الثقافات هي أكثر ثراء من الناحية الجمالية، ولعلّ ذلك يعود إلى إغراقها في الخيال والتخييل علاوة على غناها بالمشاعر الجيّاشة الصادقة والتلقائيّة (2).

ليس هذا المجال للحديث عن الأدب النسوي الشعبي ومضامينه رغم أن ذلك هو من صميم اهتماماتي الأكاديمية والثقافية. سأهتمّ في هذا المقال بالأدب النسوي الشعبي الشفوي من خلال بعض الأمثلة ممّا يتضمّنه عن العمارة والمعمار. ما أودّ لفت الانتباه إليه منذ الآن وهو أنّ المعمار في كلّ الحضارات الإنسانية يصطبغ بطبيعة الثقافة التي تحتضنه وبالقيم الإجتماعية التي تشدّه، هذه القيم هي الأعمدة الحقيقية الخفية والمجهولة التي تشدّ بنيانه بقدر ما تشدّه الأعمدة .

*) ألقيت هذه المحاضرة بمناسبة شهر التراث لسنة 2007 حول العمارة والمعمار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصخرية والمرمريّة، فوراء كلّ عمود حجري يختفي عمود قيمي وثقافي هو العمود الصلب الذي تستوي عليه كلّ عمارة قابلة إلى أن تستمرّ وأن تصمد في وجه الزمن المتربّص بها والمهدّد لها بالانهيار، وبمعنى آخر في أن كلّ عمارة مهما كانت صلابة أعمدتها المادية لا يمكن أن تصمد في الزمان والمكان إذا كانت لا تستند إلى أعمدة رمزية ثقافية متينة، والعكس ليس صحيحا فمتانة العمود المادي غير قادرة على حماية العمارة من السقوط إذا كان عمادها الرمزيّ هشّا، في حين أن قوّة الأعمدة الرمزية قد تنتشل عمارة ما من السقوط حتى وإن كانت أعمدتها المادية ضعيفة من طين وتراب. فكم من مسجد أو زاوية أو معلم ما قاوم الزمن بأعمدته الترابية والطينية لأن الأعمدة القيمة والرمزية التي بني عليها أقوى ممّا نتصوّر ونعتقد وأكثر مما نتصوّر النظرية الوضعيّة للثقافة وللتاريخ بصفة عامة.

كيف تحضر العمارة في الحكايات الشعبية النسوية التونسية؟ تجدر الإشارة إلى أنّ الحكاية النسوية تخضع بدورها داخل التصنيف العام الذي ذكرناه إلى صنفين: الحكاية النسوية الحضرية والحكاية البدوية أو الريفية. المكان في حكاية جدّاتنا البدويات والريفيات عادة ما يكون الخلاء والقفار: صحراء - جبال. وإذا كان ثمّة حديث عن مكان مخصوص، ففي الغالب يكون عشّة (خيمة) كما هو في حكايات الجنوب، قد يذكر «الكيب» (في حكايات القصرين + باجة) وهو منزل من طين، أو الخصّ (منزل من جريد النخل وأغصان الزيتون اليابسة). قد نجد ذكرا للقصور ولكن هذه القصور عادة ما تكون متخيّلة، ليس لها من القصور إلاّ الاسم، لا زخرف فيها ولا نقش لا نجد وصفا لها كما هو الحال في العديد من الحكايات الحضرية. يكتفي الراوي أو الراوية بذكر القصر ذكرا عابرا دون تفصيل أو تدقيق وينسبه إلى الأغوال (قصر الغول) أو للسلاطين (قصر السلطان) وهذا طبيعي لأنّ جدّاتنا البدويات والريفيات لا يعرفن القصور إلاّ من خلال خيالهن وما يسمعن عنها من أخبار تصلهن عن طريق الرواية - فعلاقتهن بالقصور هي علاقة تخيّلية مجرّدة، ولعلّ ذلك ما يفسّر نسبتهن القصور إلى الأغوال، كائنات بدورها متخيّلة مثلها في ذلك مثل الحكام والسلاطين.

وقد نعثر على بعض الملامح المعمارية في حكايات جدّاتنا، لاسيما في الشمال الغربي والشرقي.(باجة - الكاف - نابل). الطاقة وتسمّى في الجنوب الدكّانة وهي عبارة عن مدخل في الحائط عادة تضاء فيه الشموع ولكنّ المرأة تستعمله كذلك لوضع بعض أمتعتها الخاصة مثله في ذلك مثل صندوق السحّارة، أو السحرية (في الجنوب).

تضع المرأة قديما أمتعتها الحميمة في السحارة أو السحرية ولكن ما تستعمله منها خلال اليومي قد تضعه في «الطاقة».

في حكاية الطاووس (من جهة نابل) تسمّى في الجنوب. (بالحمامة والسلطان) نستمع في مستهل الحكاية لقصّة إمرأة عاقر (تحرحرط مسكينة) فشلت فشلا ذريعا، تحيل رغم كلّ ما بذلته من جهد لكي تحبل إلى أن أغدقت عليها الأحداث برجل متسوّل فتحت له الباب ولمّا علم بحالتها أعطاها تفّاحة الحبالة، فخبّأتها في الطاقة ريثما تتناولها ولكنّ زوجها عثر عليها وأكلها. فعوض أن تحبل هي حبل هو في قدمه وصار يجرّها كالعبيرة أي الجرّة الصغيرة إلى أن ضربها بالفأس وهو يجمع الحطب (استخرجها الحجام) فانشقت وخرجت منها بنيّة تقول للشمس أشرقي أو أشرق مخبلة في شعرها رقاتها أنثى الطاووس إلى أعلى الشجر إلى أن اشتد عودها وكبرت وتزوجّها ابن السلطان في نهاية سعيدة.

الطاقة اعترضتني في العديد من الحكايات الشعبية من الشمال التونسي، لكنها في هذا السياق مكان رمزي سحري: في الزوايا تضاء في الطاقة الشموع التماسا لبركة الوليّ، بركة نعلم أنها تطلب عادة: للغيث النافع أو للولادة أي للخصوبة والنماء والتجرّد في معانيها المختلفة وفي هذا البيت الخالي من الأطفال لعبت الطاقة وظيفة احتواء تفاحة الحبالة، بذرة الحياة فتحوّلت إلى مكان يعد بالولادة والصيرورة والانتقال من حال العدم إلى حال الوجود، بل قل الانتقال من عدميّة الموجود إلى رحابة

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

المنشود(3). صحيح أن الزوج الذي تصوّره الأحداث تصويرا كاريكاتوريا مضحكا قد افتك فعل الولادة من الزوجة المسكينة ولكنه لم يلعب وظيفة الأمّ الحاضنة المغذيّة. قامت بذلك أنثى الطاووس أو الحمامة وهما رمزان أموميان دون شكّ (4). لا أريد أن أغرق في تحليل نفسي للطاقة باعتبارها رمزا أنثويا في مرحلة أولى وأموميا في مرحلة ثانية. نعرف أن هناك مقارنة تحليلية نفسية للمعمار قد تجد لنفسها دعامة علميّة موضوعية كالذهاب مثلا إلى اعتبار القباب في المعمار العربي الإسلامي بما في ذلك في المساجد رموزا للثدي والأمومة. وأنا بنفسي ذهبت هذا المذهب في النظر إلى الخطّ العربي فالنون (ن) قد تكون علامة على الثدي وهي كما نعرف تسمّى في النحو العربي من هذا المنظار بنون النسوة في هنّ وأنتن، ما يعني أنّ «النحن» أي الجماعة ذكورا وإناثا (أي الأمّة) تجتمع وتلتقي في نون النسوة بل قل نون الأمّ على عكس ما يذهب أغلبنا أنّ المجتمع العربي هو مجتمع أبوي هذا في الظاهر ولكن يبدو أنّه يجتمع حول النسوة !.

أرجع إلى الطاقة لمن لا يعرفها، فهي تكون في داخل الحائط في شكل مربع يشبه النافذة. كلّنا يعرف أن الفرق بين الجنسين الذكر والأنثى يكمن إذن في الفرق بين الداخل والخارج. وهنا أتحدّث من الناحية الفيزيولوجية. الذكر خارجي من (الخوارج) بطبعه بينما المرأة داخلية باطنية بالنظر إلى اختلاف موقع عضويهما الجنسيين وما يترتّب عن ذلك من تبعات بسيكولوجية. على هذا النحو قد يكون التحليل النفسي للأعلام والفلكلور بصفة عامة بما في ذلك الحكايات الشعبية محقّا حين يذهب إلى تأويل الصندوق والعلبة والأنابيب وبعض الأواني وكلّ ما يحضن ويشدّ باعتبارها رموزا أنثوية. الطاقة من هذه الزاوية هي رمز للرّحم باعتبارها توجد في داخل الحائط تماما مثلما يوجد الرّحم في داخل المرأة ولاغرابة في ذلك حين نعلم أنّ الطاقة في حكاية بنت الطاووس قد احتوت تفاحة الحبالة وكان هذا الاحتواء كافيا لوحده أن يمنح الحياة لفتاة حتّى وإن ذهبت التفاحة إلى جوف رجل وليس إلى جوف إمرأة (5).

وعموما فإنّ الحكايات التي نجد فيها حديثا عن العمارة والمعمار كثيرة في تونس لاسيما في الحكايات البلديّة لتونس الحاضرة. ما يلفت انتباهنا في هذه الحكايات إذا نظرنا إليها من زاوية مكوّناتها المعمارية نجدها تنقسم إلى قسمين: حكايات يكون فيها المعمار غير وظيفي وليس له تأثير يذكر على أحداث الحكاية ومجرياتها والغائيّة الأخلاقية منها «يحكيو على بلاد فيها زوز سيّال أكهو واحد يقعد قدّام باب الجامع يقول يا ربّي يا معبود ولاخر يقعد قدّام سراية السلطان ويقول ياسيدي محمود» . . . بعد ذلك نستمع إلى «نهار من النهارات السلطان متعدي من الجناح هذاكه امتع السرايا (ثم نستمع في نهاية الحكاية إلى «خانتّو يدّو وساقو في الدرج امتع السرايا».

صحيح أن هذه الحكاية تضع لنا الجامع في تضاد مع السرايا أي الديني في تضادّ مع الدنيوي لتكون عاقبة من يلوذ بالجامع أفضل من عاقبة من يلوذ بالقصر وهو أمر لا ينسحب على جميع الحكايات الشعبيّة التي نرى العديد منها يقيم مصالحة بين المسجد والقصر وبين الزمني واللازمني بل قلّ تصوّرهما في انسجام تام حفاظا على التوازن الاجتماعي والسياسي، ولكنّ في هذه الحكاية وغيرها لا يمكن أن نتحدّث صراحة عن دور وظيفي للمعمار.

على العكس من ذلك يضطلع المعمار بدور وظيفي على غاية من الأهمية في نسج خيوط الأحداث وفي نحت جماليتها وغاياتها الأخلاقية في حكايات نسوية تصوّر البيت العربي التونسي التقليدي بقدر ما تصوّر هندسة القيم الاجتماعية، هندسة الحلال والحرام أو لنقل هندسة الواقع والرغبة.

سأعود إلى حكاية كنت قد قمت بتحليلها في كتابي انتروبولوجيا الحكاية لأنني لم أجد أفضل منها في الحكايات البلدية، ما يكشف عن هده الوظيفة السوسيولوجية والأخلاقية للمعمار البالغة الأهميّة ليس فقط في نسج خيوط أحداث الحكاية ذاتها فقط وإنّما كذلك في نسج المتخيّل العربي الإسلامي للمرأة من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جهة وفي نسج عالم الرغبة الانسانية في شكلها الأنثوي هنا (ولكن عند الرجال كذلك) وهي تتأرجح بين الممكن واللاّممكن تتدافعها القوى الكابتة والقوى المكبوتة في وضع كوضع الحديد بين المطرقة والسندان.

ذكرت في تحليلي لهذه الحكاية (اليداس) (6) أنّ أحداثها تدور في معظمها في منزل عتيق من منازل الحاضرة مبنيّ على الطراز التقليدي وفي جزء منها تدور في الشارع الذي تطل قنارية (Galleria) الدار عليه، تدور هذه الأحداث بين الداخل والخارج. الخارج لا نراه إلاّ من خلال الداخل، من خلال عيني المرأة التي تطلّ من البرمقلي في قنارية دارها والبرمقلي هو لوح مشبّك يسمح لمن في الداخل برؤية الخارج ولا يسمح لمن هو في الخارج برؤية الداخل، يحلّل الرؤية على هذا ويحرّمها على ذاك حسب موقعه. وظيفة هذا اللّوح المشبّك هي وظيفة حجاب لا نعرف له مثيلا في تونس يرتديه النسوة في بعض مناطق الجزائر وهو عبارة عن قطعة من القماش الأسود نقاب تغطّي كامل الوجه بما فيه العينان وتتدلّى على الصدر تمكن المرأة من أن ترى دون أن تُرى أن تَنْظُرَ وألاّ يُنظر إليها. البرمقلي ينتج تواصلا أحادي الجانب من الداخل إلى الخارج ويمنع عكس ذلك. ما أضيفه اليوم هو أن البرمقلي الذي هندس في الأساس لحجب المرأة وإخفائها صار عينها على العالم ومكّنها من امتلاك سلطة أراد الرجل بواسطة البرمقلي - أن يجرّدها منها - صارت تمتلك سلطة على الرجال، ليس على زوجها فقط وإنّما على كلّ من هبّ ودبّ من الرجال في الخارج والمتسوّل ليس أحدهم بل رمزا لهم.

البرمقلي إذن هو في صميم هذه المفارقة الثقافية والقيميّة التي تميّز الحضارة العربية الإسلامية الكلاسيكية حين يتحوّل ما خلق في الأساس للهيمنة على المرأة سلاحا تستعمله للهيمنة على الرجل: صراع بين مهيمن ومهيمَن عليه. الضعيف يفتك سلاح القوي ليستعمله ضدّه. ما خلق أداة للعبودية صار أداة للحريّة. لولا البرمقلي لما استطاعت المرأة أن تؤدّب الرجل المتسوّل ومن ورائه كلّ الرجال بما في ذلك زوجها وتبرز الهشاشة النفسية للرجل وضعفه أمام امرأة! خلنا أو هكذا أراد معشر الرجال أن نعتبر أنّ المرأة - هي والضعف وجهان لحقيقة واحدة، في ألف ليلة وليلة نعرف أن القصّ كان سلاح المرأة لمقاومة الرجل والموت معا. وها هي المرأة نراها من خلال حكاية اليداس تستعمل القصّ كذلك، شأنه في ذلك شأن الهندسة المعمارية للبيت التقليدي «بيت الحريم» سلاحا لتأديب الرجال وإصلاح اعوجاجهم ووسيلة لإثبات قوّتها وسلطتها. وخلاصة القول، إن المعمار في الحكايات الشعبية لا معنى له خارج وظائفه الثقافية والأنتروبولوجية باعتباره مثل الكلمات تماما منتجا للمعنى والدلالة في صيرورة لا تنفصل فيها الهندسة المعمارية مع هندسة الكلمات وهندسة القيم الاجتماعية.

المصادر والمراجع

1) انظر مقدّمة
La Coste du Jardin, le conte orale dans le Bassin méditerranéen caracassonne, Carac-Hesiode, 1986.
2) Bruno Bettelheim, Psychanalyse des contes de fées, Paris, Robert Laffant, p. 85.
3) انظر: Gustave Jung, Four archetypes, Denoel, 1965, p. 17.
4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها
5) Jung, Essai d'exploration de l'Inconscient Denoel, 1964, p. 70.
6) انظر حكاية اليداس في كتابي: انتروبولوجيا الحكاية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجـــازيـــة الهلاليّـــة
سيّدة الحرب والحبّ والحكمة في السّيرة الهلاليّة

كارين صادر (*)

إنها «الجازية»، كاهنة التحالف الهلالي ورأس الأرستقراطية القبليّة الهلاليّة؛ والدها الأمير سرحان الذي كان ملك العرب في زمانه، ووالدتها الأميرة الكاهنة «الشمّاء» التي كان لها وحدها ثلث المشورة في حروب ومنازعات بني هلال في الهند، وسرنديب، واليمن، والجنوب العربي بعامة، والتي تلعب في السيرة الهلاليّة دوراً يشبه دور الإلهة «أثينا» في قيادتها للتحالف القبلي الهليني اليوناني في حروب وحصار طروادة.

وقد وصفها لنا شعراء السيرة فقالوا في جمالها :

انظر لشـــامتهـــا	هـــذي عـــلامتهـــا
انظـــر لقامتهـــا	شبـــه الردينـــــة
الشعـــر مثل الليـــل	كأنـه سباسـب خيـل
والوجـــه مثل السيـل	بعيـــون هنديّــــة(1)

والجازية هي أيضاً أخت الأمير الحسن بن سرحان، أمير القبائل أو ملك العرب بعد والده، ورأس التحالف المعدي القيسي، والذي ترجع شهرته إلى الكرم أكثر منها إلى الحرب، وهم يضربون به المثل للرجل الكريم المضياف الذي يحمي من يلوذ بحماه، والمهذّب الذي لا يعرف إلاّ بحميد الخصال، فهو يقدر ويعفو، ويغضب ولا يثأر.

وكانت فوق هذا آية في الجمال، وتصفها السيرة الهلالية بأنها «جميلة المنظر، لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال في الحسن، والكمال، والقدّ، والاعتدال، وفصاحة المقال».

أما في حياتها الاجتماعية والسياسيّة؛ فهي مجال الظهور والبطولة، إذ كانت كلمتها نافذة، وكان العرب لا يفصلون في أمر دون الرجوع إليها. وفي الحروب كانت على رأس سرب من الفتيات الجميلات يشجّعن الفرسان بأناشيدهنّ ويحمّسنهنّ على الذّود عن أعراضهنّ في كل معركة (2).

وقبلاً وآخراً هي هلاليّة الحسب والنسب والانتماء، ولا بدّ قبل الخوض في سيرتها من أن نقف على قبيلتها وعلى السيرة الهلاليّة بشيء من الايجاز، لأنهما الأساس الذي عليه بنيت شخصية «الجازية».

تاريخ قبيلة بني هلال :

بنو هلال هم قوم ذكرهم في القصص والسير أكبر

---

*) باحثة من لبنان

من ذكرهم في التاريخ، والحديث عنهم في السمر أروع من الحديث الحقيقي لهم.

ويعود خبرهم إلى التاريخ القديم، ونسبهم في العرب صحيح؛ فهم بطون من مضر الكثيرة التي كانت تعيش في الجاهلية على البداوة والخشونة.

فلماً جاء الإسلام، دخل كثيرون منهم حضيرته، وحملوا رايته، وغلبوا الأمم على أمورهم، وملكوا الأقطار والأمصار.

وتمّت لهم السيادة أيام بني أمية في الشام، وبني العبّاس في العراق، ثم بني أميّة مرّة أخرى في الأندلس، وانقسموا في الدنيا وافترقوا على الثغور البعيدة، فعاشت أجيالهم في ماء النعيم واستطابوا خفض العيش، وانفلتت من أيديهم الملكة التي نالوا بها الملك فاندثروا وتلاشوا (3).

وكانوا قبلها من الرحّل الذين تركوا الجزيرة العربية خراباً من جرّاء ما اقترفوه من النهب والسلب أيام العباسيين، ثم انتصر الفاطميون في مصر عليهم وعلى حلفائهم القرامطة، وأسكنوهم أوّل الأمر مصر العليا، ثم أجلوهم إلى افريقية ووعدوهم بحكم هذا الإقليم إن هم نجحوا في إخضاع بني جبير الذين كانوا بادىء الأمر عمّال الفاطميين على أفريقية، ثم استقلّوا بحكمها بعد ذلك.

وكان فيهم من غير هلال كثير من فزارة وأشجع من بطون غطفان، وجشم بن معاوية بن بكر بن هوازن، وبني ثور وغيرهم... وكلّهم مندرجون في هلال، وفي الأثبج منهم خصوصاً، لأن الرياسة كانت عند دخولهم للأثبج وهلال. وفي سنة 402هـ، زحفوا إلى برقة وغلبوا العامل عليها، وبعدها زحفوا إلى افريقية (4).

وإن هذه الغزوة الثانية لأفريقية التي حدثت في القرن الحادي عشر، هي التي أوحت إلى شعراء الهلاليّة بالأغاني والقصص التي حفظ لنا ابن خلدون بعضها، والتي لا يزال بعضها الآخر ماثلاً في أذهان سكان افريقية.

وقد تناول القصّاصون فيما بعد هذه الأغاني ونسجوا منها قصصاً عديدة، ولا نعرف شيئاً عن أسماء مؤلفيها (5).

مضمون السيرة الهلاليّة:

وتحدثنا السيرة الهلالية عن ثلاث مراحل في حياة هذه القبيلة العربية التي تسمّى بني هلال:

1 - ظهور بني هلال في شبه الجزيرة العربية وتنتهي باستيطانهم في بلاد السرو.

2 - حياة الهلاليين في نجد بعد رحلتهم من بلاد السرو.

3 - حروبهم وحياتهم في بلاد المغرب

وتبدأ هذه السيرة بـ«هلال بن عامر» الذي وفد على النبي ومعه قومه، فأسكنه «وادي العباس»، واشتهر بالشجاعة والفروسية والكرم. وقد رُزق ولداً سمّاه «المنذر»، حذق الفروسية وأعمال السلب والنهب، وتزوّج بامرأتين أنجبتا له «جابر» و«جبير»، ومنهما كل رجالات بني هلال، بمن فيهم «رزق» والد «أبي زيد» الذي كان أميراً من أمراء العرب.

وكان رزق مزواجاً، تزوّج من عشر نساء، ولم ينجب إلاّ ولداً ليس له ذراعان ولا ساقان، ثم تزوّج بـ«خضراء» التي أنجبت له «شيحا» و«سلامة» الذي عرف فيما بعد بأبي زيد الهلالي، و جاء أسود اللون. وهذا ما دفع برزق إلى تطليقها ورحيلها مع ابنها إلى الأمير زحلان، عدوّ بني هلال الذي أكرم وفادتها وأدّب ولدها.

ولمّا شب الغلام، بدت عليه شمائل النجابة، والفتوّة، وشدّة البأس، وأظهر من ضروب البسالة ما طار بذكره، فزوّجه الأمير ابنته «غصن البان».

وبعد هذه البداية تبدأ سلسلة من قصص الحروب والوقائع التي قام بها الهلاليون في اليمن والهند.

وتروي المرحلة الثانية، رحلة الهلاليّين من بلاد السرو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى نجد الخضراء، بعد قحط ماحق نزل ببلاد السرو. وفي هذه الرحلة يصطدم الهلاليون بيهود خيبر، وتقع بينهم حروب طاحنة تنتهي بانتصارهم، لكنهم في نجد أيضا يلقون مجابهة أمراء أشداء وقبائل مجاورة ترفض جوارهم.

وفي المرحلة الثالثة، تأتي «التغريبة» لتزيد من تدفق حيوية السيرة كونها أحفل الحلقات بالحروب، والأهوال، والغرائب، والعجائب. وتبدأ بنزولهم أرض مصر ثم رحلتهم إلى تونس بسبب القحط. وكانوا قبل رحيلهم قد أرسلوا ثلاثة من خيرة فتيانهم، وعلى رأسهم أبو زيد في بعثة استطلاعية، وبعدها استعدّوا للهجوم على المغرب.

وتفيض السيرة في الحديث عن رحلتهم ودخولهم إلى افريقية، وما جرى لهم من الحروب الدامية والوقائع العنيفة (6). وكان بطل هذه المرحلة هو أبو زيد الهلالي الذي لا زال خياله حياً في الحياة اليومية.

صورة «الجازية» في السيرة الهلاليّة:

تفرط السيرة الهلاليّة إلى أقصى حدّ بالنسبة لظاهرة شخصيّاتها الأنثويّة التي تبدو دوماً حاضرة بقوّة إلى جنب الرجل في حلّه وترحاله، حربه وسلمه، وفي قرارات القبيلة المصيريّة، خاصة عندما تكون هذه الأنثى هي الكاهنة التي تستشف المستقبل، وتنطق بالحكمة. وهي في السيرة «الجازية» التي ورثت الكهانة عن والدتها «الشمّاء».

وهي إلى ذلك، المحاربة التي تقود أفواجا من النساء في الحروب، والحلوة التي تستعمل جمالها لإيقاع العدو في شراكها، واستجلاب ودّ حكّام المناطق التي يرتحلون إليها. دون أن ننسى دور الحبّ في حياتها، وسنأتي على استعراض هذه الأدوار المختلفة التي كُتب للجازية أن تلعبها في السيرة الهلاليّة.

- الجازية : سيّدة الحبّ :

منّ الله على الجازية بتاجي الجمال والحكمة، فكانت من خيرة نساء العرب، خاصة وأنها سليلة الأرستقراطية العربية الهلاليّة، وقد طمح الكثيرون بالتودّد إليها والاقتران بها. غير أن الجازية كانت دوماً تقدّم مصلحة القبيلة على مصلحتها، حتى في مسألة الارتباط، فهي لم ترخ العنان يوماً لعواطفها.

وقد كشفت لنا السيرة عن الجانب العاطفي في حياتها، وسجّلت لنا قصّة زواجين عاشتهما، و صوّرت في أولهما بطلة لإحدى أروع قصص الحب التي تضاهي قصّة ليلى وقيس بن الملوح.

وقد رواها لنا ابن خلدون، الذي كان أول من لملم أحداث السيرة الهلالية من أفواه العرب الهلاليين بعد مضي ما يقرب من الثلاثة قرون على مرورها (7).

يقول: «ولهؤلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى افريقية طرق في الخبر، فهم يزعمون أن «الشرّيف ابن هاشم» كان صاحب الحجاز، ويسمّونه «شكر بن أبي الفتوح» (ت 454هـ)، وأنّه أصهر إلى الحسن ابن سرحان في أخته «الجازية»، فأنكحه إياها ،فولدت منه ولداً اسمه «محمد»، وأنّه قد حدث بينهم وبين هذا الشريف مغاضبة وفتنة، فأجمعوا أمرهم على الرحلة عن نجد إلى أفريقية واحتالوا عليه في استرجاع هذه «الجازية»، فطلبت زوجها في زيارة أهلها فأزارها إياهم، وخرج بها إلى حللهم، فارتحلوا بها وبه، وكتموا رحلتها عنه وموّهوا عليه بأنّهم سيباكرون به إلى الصيّد والقنص، ثمّ يرجعون إلى بيوتهم، فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارقت موضع مكة، وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم، فرجع إلى مكان من مكّة وبين جوانحه من حبّ «الجازية» داء دخيل.

ومما قالته حين انتقلت به من الحجاز إلى الشام وهو غافل:

مــــالك يا شكر بن هــــاشم
راسك من فوق الوسادة مال
تبغــــي ترجـــع لبــــــلادك
يا ما صحاري دونها وجبال
رحلت بيك ستة وستين رحلة
منهم ستة مشطات طــــوال
وأنت مثل الحمـــار مغفّـــل
يزيد عليك بوذنين طــــوال (8)

وبعد ذلك كلفت به كلفه بها، وتناقل القصاصون من أخبارها في ذلك ما يغض من خبر قيس مع ليلى، وكثير مع عزّة، ويروون كثيراً من أشعارهما المحكمة المباني والمتقنة الأطراف، وفيها المطبوع والمصنوع، والمنحول.

وهم يتّفقون على الخبر عن حال هذه الجازية والشريف خلفاً عن سلف وجيلاً بعد جيل، ويكاد القادح فيها والمستريب في أمرها أن يُرمى عندهم بالجنون والخلل لتواترها بينهم. وهي صحيحة ولكن طرأ عليها خلل وخلط لتناقلها بالرواية (9).

وهذا الشريف الذي يشيرون إليه إنما هو من الهواشم، وهو شكر بن أبي الفتوح الحسن بن جعفر بن هاشم. والمؤرّخون لم يأتوا بما يدعم القصّة في النقل، فابن خلدون هو المؤرّخ الوحيد الذي أوردها وأثبتها على علّتها. وهي قصّة لا يرفضها العقل لأنها تتصل بأشخاص لهم خبر صحيح ؛ فشكر، والجازية، والحسن بن سرحان، وإمارة شكر على مكّة، وخروج العرب من نجد كلّها عناصر صحيحة (10).

وأما قصة زواجها الثاني، فتروي السيرة أنه لمّا انتهى الهلاليون في رحلتهم إلى برقة، رغب «ماضي بن مقرب» أميرها أن يصهر إليهم في «الجازية»، فنصحه المقرّبون منه أن يسبق ذلك طلبه لفرس «دياب بن غانم»، وبعد أن يتمّ رفض الطلب، لغلاوة هذه الفرس على قلب صاحبها، يطلب الجازية بدلاً منها، إلا أن السلطان، وعلى عكس توقّعات الناصحين، قد حقق مطلب ماضي وأرسل له الفرس هديّة. فما كان من الأمير ماضي إلاّ أن ردّها وطلب الجازية للزواج قائلاً:

يقول الفتى ماضي بن مقرب
بدمع جرى فوق الخـــدود بدار
أرسلت لك خضرا دياب بن غانم
وابذلت فيها أموال ثم جيـــــاد
ونحن نعرف يا أمير مكارمك
وكفك سخي طول المدى مـداد
وأنت نعم الطلب عالي الحسب
أريد منك النسك بلا ميعـــــاد
أريد فتاة الجازية أم محمد
وهي بنت عمي بغيتي ومرادي
فخذ ميتيـــــن فتـــاة
ومية حصـــان أدوجي شـــداد
ومية يمني حرير صنعة اليمن
ومية حمل من عمل بغــــداد
ومية عبد يا أمير وعبدة
وميتين سريّة من الأعبـــــــاد
وميتين مملوك من الترك أصلهم
وألفين سيف صنعة الهنـــــاد
وألفين حربة صنعة أبو جبارة
مركبة يا أمير على أعمـــــــاد
وميتين درع يا أمير وخوذة
وألفين دبوس من البــــــولاد
وخد لك ثمانين من الدراهم
دهب مصري يعب للنقــــــاد
مقال الفتى الماضي بن مقرب
وأنت لنا يا أبو علي أسنـــاد (11)

وما إن يقرأ سلطان بني هلال خطاب «ماضي بن مقرب» حتى يستدعي «الجازية» ويخبرها بطلبه، فتجزع «الجازية»؛ إذ كيف يحقّ لها الزواج، وهي التي لا تزال زوجة للأمير شكر صاحب مكة ووالد طفليها منه، وهي التي ضحّت بتركهم لتكون إلى جانب قبيلتها.

فأرسل السلطان يستأذن زوجها أمير مكة، وحصل منه على موافقته بالتخلّي عنها للزوج السياسي القادم «الفرمند» حاكم مصر. وهكذا تمّ الزواج بالفعل وسط عرس مصري كبير.

وكان الماضي قد زيّن القصر بأنواع الحرير والقماش الفاخر واستقبلهم أحسن استقبال ونزلت العروس عند الحريم، ثم دارت الحلويات وكاسات الشربات على مائدة الأمراء والسادات. وبعد ذلك حضرت سفرة الطعام، وفيها من جميع اللحومات كالضأن والدجاج، وبعد أن أكلوا وشربوا ولذّوا، رقصت النساء والبنات،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وغنّت المغنّيات، واستمر الحال والقوم في فرح وسرور مدّة ثلاثة أيام.

وبعدها قرر بنو هلال الذهاب إلى بلاد المغرب، وراحت «الجازية» تبكي بدمع غزير لأنه لم يكن لها صبر ولا سلوان على فراقهم، فلمّا زاد عليها الحال، وأكثرت من النحيب، انزعج الماضي لانزعاجها ورقّ قلبه المحب لحالها، فسمح لها بالذهاب معهم إلى المغرب.

فرح بذلك الأمير «حسن» وحالاً أمر الفرسان بالركوب، فركبت الفرسان وساروا قاصدين بلاد المغرب، وعندها ركب «الماضي» وسار بصحبة بعض من فرسانه مسافة ثلاثة أيام، ثم حلف حسن عليه بالرجوع.

وأكملت «الجازية» مرّة أخرى طريقها في الحياة رابطة مصيرها بمصير قبيلتها التي كانت العشق الأكبر الذي لا يعادله زوج ولا ولد. كيف لا، وهي صاحبة الإرث/ الرسالة في الحياة والذي حُمّلته من طرف والدها ووالدتها، فأضحت القبيلة لديها هي صنو الأهل والولد، ورمز الماضي والحاضر والغد، ومعنى الحياة كلّها.

– الجازية سيدة الحرب والحكمة:

ورثت «الجازية» الكهانة عن والدتها «الشماء»، كما ورثت الأرستقراطية في الحكم عن والدها «السلطان سرحان»، فضلاً عمّا كانت تحمله في شخصها من سمات أهّلتها لأن تكون سيدةً بني هلال الحكيمة التي لا يمكن أن يبتّ في شؤون قبيلتها وهمومها دون مشورتها، لرجاحة عقلها، وسداد رأيها، وبعد نظرها.

ومن حكمتها قولها:

الحوت ما يسكن البرّ والطير تعرف أوكارها
والريم ما يقرب البحـــر كل ناس تنزل ديارهـــا

وقولها أيضاً:

العبد ما يحمي حريم سيده ما دام من حريته مسلوب
الراجل إذا ما يبني خيمته بيــده يقعد ستار حمايته مخروب (12)

أمّا قصة الجازية المحاربة فقد وردت جليّة في الحلقة الثانية من السيرة التي تبدأ فيها الأحداث برحلة السلطان حسن وأبي زيد من بلاد السرو بسبب القحط (ولعلها وادي الأردن، وفلسطين) إلى نجد حيث تعيش قبائل بني زغابة المنحدرة من ذرّية جبير. وكان على رأس التحالف اليمني والجنوب العربي عامّة الأمير غانم وابنه دياب.

وفي هذا الجزء يخوض الهلاليّون حروبهم الأولى مع يهود التحالف اليهودي، وهي حروب مهلكة تستهلك جلّ الحلقة الثانية، إلى أن يكتب لهم النصر أخيراً.

وفيه تستقرّ تحالفات بني هلال من عرب نجديين أو حجازيين قيسيين وجنوبيين يمنيين قحطانيين أو حميريين، فيقدم السلطان «حسن بن سرحان» على الزواج من أخت «دياب بن غانم» وتدعى «نافلة»، ويقطع السلطان حسن عهده لرأس التحالف اليمني «دياب بن غانم» بأن يزوّجه أخته «نور بارق» التي تسمّت بـ «الغازية» أو «الجازية» التي تقود حروب وهجرات بني هلال ويصبح لها ثلث المشورة. لكن الوعد لا ينفذ.

وتمضي السيرة في أحداثها حتى تقف عند نزول القبيلة في الحجاز، وزواج «الجازية» من أميرها «شكر»، وعند حلول الجدب بنجد والحجاز، لا تجد القبائل البدوية الرعويّة مفرّاً من الهجرة والترحال بحثاً عن الزرع والضرع.

ويندفع فارس التحالف الهلالي أبو زيد مصطحباً معه الأمراء الثلاثة، أبناء السلطان حسن إلى تونس ليقعوا في أسر حاكمها «الزيناتي خليفة»، فيأمر بسجنهم ويطلق أبا زيد ليأتي بالفدية. لكنّ نيّة هذا الأخير كانت تجهيز الجيش لغزو تونس. ويؤتى بالجازية من مكّة لتكون في الطليعة، لأن الهلاليين لما قرروا الرحيل عن نجد، أصرّوا على أخذها معهم بصفتها صاحبة الرأي والهمّة في الملمات الصعاب التي تقع فيها القبيلة.

ونقرأ بعدها قصصاً كثيرة حول التحام هذه الجيوش، وخطط أبي زيد الحربيّة الخطيرة الذي كان كثيراً ما يستخدم فيها النساء للتسرّب إلى داخل البلاد للقيام بأعمال السلب

والنهب، والتمهيد لدخول الجيوش. وكان تنفيذ هذه المهمّة يوكل عادة للجازية التي كانت تقوم بها خير قيام.

وها هي مثلاً تتحايل على منصور؛ أحد بوّابي تونس وتمنّيه وتغريه قائلة:

افتح لا تخـــــالف
إنك رجل عــارف
وانظر د الوصـــايف
لرية وســـــارة
روحـــي بـــا صبيـــة
مـــاد لا بليـــه
قد جئنـــــا المنيّ
لعند الديـــــار
وشوف نجلا المليحـــة
مع حسنه الرجيحة
حين ترخي المسبحـــة
مع طراف الخمـــار
تنصب لك عـلامـــة
ما بين الغرامـــا
قل بالله السـلامـــة
في هذا النهار (13)

وبعد حديث طويل، نجد الجازية تتغلّب على منصور، ويفتح لها ولمن معها من نساء ورجال الباب، ويتمكن الهلاليون من إطلاق سراح مرعي، ويونس، ويحيى، الذين احتجزوا بسجن القصر المنعزل البديع المطلي بالرصاص للأميرة «سعدى» ابنة حاكم تونس وفارسها «الزناتي خليفة» التي أحبّت مرعي إلى حدّ العشق.

ثم تدور الدائرة على الزناتي، فيقتل بفضل خطّة وضعتها «سعدى» التي شغفت بمرعي عندما كان في سجن أبيها.

وكانت جحافل الهلاليّة المهاجرة الغازية قد اجتازت أرض مصر، وبعدها ليبيا قاصدة أرض تونس الخضراء بحجّة تحرير أسراهم.

ومن أخبارهم أثناء وجودهم في مصر، أنهم لمّا دخلوها، كان قد مضى سبع سنوات على احتجاز أسراهم، فدخلوا على الملك ولقبه «فرمند مصر» في هيئة نساء سبايا هديّة من سلطانهم حسن بن سرحان، وفي أعقابهن دخل أبو زيد الهلالي متخفياً.

فاستبشر الملك وشرب كثيراً، ومدّت الموائد، وغنّت البنات، ودقّت على الآلات. وكان الملك قد وقعت عينه على «الجازية» فهام بها، وتعلّقت نفسه بها لأنها كانت جميلة المنظر. فأجلسها إلا جانبه وطلب إليها أن تغنيّ له، وما زال يشتدّ عليها ويتذلل إليها في إجابته على مناله، حتى رضيت وغنتْ:

تقول الجازية بقلب محـــروق
ونحن اليوم قد جينــــا هـديّ
هديّة من أبي مرعي الهـلالي
أمير البـــــوادي والرميـــة
أخي ابن سرحان المسمـــــى
أميـــر ابن أميـــرة برمكـــيّ
وجينا لمصر عندنا لك حلايل
ولا عاد فيه رواح ولا مجيّـــة
تقول الجازية من قلب محرق
أبا حيف الزمان أحيف عليا (14)

فلما فرغت «الجازية» من كلامها، أطرب «الفرمند» من نظامها، وشرب الكأس عن اسمها وهو يتأمل محاسن وبياض جسمها. ولما وصل على أقصى نشوته، خرج الفرسان من الصناديق بحسب الحيلة الطروادية، ولكنها لم تؤت أكلها السريع، بل امتدت حرباً حتى سقطت القاهرة في أيديهم.

لم يمكث الهلاليّة طويلاً في مصر، بل وليّ سلطانهم «الحسن بن سرحان» الأميرَ «منذر»، ولد الفرمند مكان والده، وواصلوا رحيلهم إلى تونس عن طريق ليبيا. وفي هذه الرحلة، تشاحنت الجازية بالقرب من عيون الماء المتفجّرة التي تسمىّ «المخاضة» مع العالية زوجة أبي زيد ونعتتها بعشيقة عبدنا. وتكمل الجازية رحلتها مع قبيلتها إلى المغرب.

وما إن وصل الهلاليّة إلى مشارف تونس، حتى علم «الزناتي» حاكمها بخبرهم واندلعت الحرب بينهم وبين تحالف الزناتي، وفي إحدى الجولات تمّت محاصرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهلاليين من المؤخّرة بدلاً من المقدّمة، فاستغاث النساء والأطفال بالسلطان الهلالي، فجمع مجلس مشورته وفي مقدّمتهم «الجازية» لأن لها الكلمة العليا وثلث المشورة، وجاء قرار المجلس بأن ينتدبوا الأمير «دياب بن غانم» لحماية المؤخرة، فنفّذ على مضض؛ لأنه رأى في ذلك إهانة لمكانته وقدرته الحربية، وأضمر الشرّ لأبي زيد.

وتطوى صفحات من السيرة، ومن طول سرد لأخبار الحروب والمنازعات، قدّر في آخرها لـ «دياب» أن يقتل «الزيناتي» ويسبي «سعدى» ويحكم المغرب. وفي انتصار آخر، يغتال «دياب» أبا زيدالذي بكته نساء هلال القيسيات ورجالها بحرقة وكثُرت فيه المراثي، وكان من بينها مرثية للجازية تقول فيها:

أبو زيـــد بالعربـــان ليس مثـاله
بالجود والمعـــروف وحسن ثبـات
حوى حكمة لقمان وجود حـــاتم
وصبر أيـــوب وكل الصفـــــات
وحاز خصال الخيـــرين جميعهـــم
أمير ابن أمير سيد الســـــادات
أصبح على تخت ابن سرحان جالسا
وحاش بيده المال والصهــــوات
أحيف حط الباب من الجو للوطـــا
وعادت عصافير الشجر عاديـــات
عاد الضبع يا ناس للسبع طـــارده
وعادت عدانا بالهنا فارحـات(15)

ثم إن القيسيين، أو عرب الشمال وعملاً بمشورة «الجازية» تظاهروا بالخضوع لدياب ووضعوا المناديل في رقـابهم علامــة الأمـــان، وخرجـوا ينـادون: «يا ديـاب أنت ملكنـــا والحــاكم علينـــا، ولا حد منّـــا يعصي لك أمر».

ولما ظهر لهم، تقدّموا وقبّلوا يديه ورجليه، وقالوا له: «أنت السلطان ومثلك يليق أن يكون السلطان».

ودخل الأمير دياب وجلس على كرسي الأمير حسن الذي كان قد توفي، وصارت تأتي إليه الأمارة واحد بعد واحد لتهنئته والدعاء له بطول العمر.

في هذه الأثناء، كانت الجازية، والنافلة، والحريم، والأولاد، قد هربوا سرّاً ومعهم كثير من قومهم إلى مكان بعيد عن سلطانه. ولمّا صفا بال السلطان دياب، سأل عن أولاد حسن وأبي زيد، فأخبروه بأن الجازية قد هربت بهم مع بقيّة النسوة، وتبعهم ثلاثون ألف نفس من بني دريد وزحلان، فتكدّر خاطره وتبعهم فما لحق بهم.

أما الجازية، فبعد أن ساقت أبناء الشهداء والقتلى من بني هلال راحت ترضعهم من حليب الثأر وتربيهم على القتال، وبخاصة الأمير «بريقع» ولد أبي زيد الهلالي، عند ملك يدعى « شمشون» بلاده حارّة ولعلّها «الحبشة».

ومما ينسب إليها في شأن تربية الطفل:

لا خير في الطفل إذا نشـــا
وكان رقاد كثيـــر همـــــايده
إذا ما جاب الشرق والغرب
وقطع بين الثنايــــا مـــزاوده
إما يموت يرتاح من العنـــاء
وإلاّ يروح كالصقر مالي مخالبه
ربّوا أولادكم للشدّة والرخا
يلاقوا في حياتهم كل فـائدة (16)

وقولها أيضاً:

ربيّ ولدك للشدايــــد بكـــره
ما تقول عوده رقيق ما يؤاتيـــه
إذا تمرّس وانكبس في صغـــره
سيب عنانه ما تخاف عليه (17)

وفي أخر جزء من السيرة، تنازل «الجازية» بنفسها لتنازل دياباً متنكّرة في ثياب فارس في الميدان، فيسأله الأمير دياب عن حسبه ونسبه، فتجيب: «أنا أكثر منك حسباً ونسباً، أنا الجازية أخت الأمير حسن وصديقة الأمير أبي زيد، وقد جئت لأخذ الثأر فرفض بداية مبارزة امرأة، ولكنّها أصرّت واستفزّته بنعتها إياه بـ«الخائن الرديء»، فصرعها. وجاء الأمارة فأخذوها، وكفنوها ،ودفنوها بمناحة عظيمة.

وفي اليوم التالي، بارزه «الأمير بريقع ابن أبي الهلالي» وصرعه، فعيّن ملكاً على بلاد العرب (18).

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا تنتهي السيرة الهلاليّة بانتهاء دور «الجازية» وموتها، لا بموت أبي زيد بطلها، ويكتب على يدي هذه السيدة الثأر له والانتقام للقبيلة، وإعادة شوكتها قويّة بين العرب.

فهي التي حملت بين يديها الغد ممثلاً بالأطفال، وهي التي عملت على تنشئتهم أبطالاً تمّت على أيديهم استعادة سيادة الهلاليين على العرب. وهكذا ضاهت صورتها صورة أي بطل ذكوري في السيرة؛ فهي أنثى بحجم رجل، وأم بحجم القبيلة، وبطلة بحجم السيرة.

المصادر والمراجع

- أبو زيد الهلالي، محمد فهمي عبد اللطيف، سلسلة إقرأ، مصر دار المعارف للطباعة والنشر، 1946
- دائرة المعارف الإسلامية، طبعة طهران، لا تاريخ.
- سيرة بني هلال، شوقي عبد الحكيم، بيروت، دار التنوير، 1983.
- سيرة بني هلال، أعمال الندوة الأولى حول السيرة الهلاليّة، تقديم عبد الرحمن أيوب، تونس، الدار التونسية لنشر، 1980.
- كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ابن خلدون، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1959.
حول السيرة الهلاليّة، تقديم عبد الرحمن أيوب، تونس، الدار التونسية للنشر،

مرجع أجنبي:

Histoire des Beni Hilal , Armand Colin, Paris, 1903

الهوامش والاحالات

1) سيرة بني هلال، شوقي عبد الحكيم، بيروت، دار التنوير، 1983، ص 6

2) أبو زيد الهلالي، محمد فهمي عبد اللطيف، سلسلة إقرأ، مصر دار المعارف للطباعة والنشر، 1946 ص 85

3) أبو زيد الهلالي، عبد اللطيف، ، ص14.

4) كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، ابن خلدون، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1959، 6/ 36.

5) دائرة المعارف الإسلامية، طبعة طهران، لا تاريخ، 1/ 374.

6) أبو زيد الهلالي ، عبد اللطيف، ص 70.

7) Histoire des Beni Hilal , Armand Colin, Paris, 1903, pl

8) الأرجح أن تكون هذه القطعة من وضع القصاصين يريدون بها وصف حال أمير الحجاز المخدوع. سيرة بني هلال، أعمال الندوة الأولى، ص 29.

9) كتاب العبر، ابن خلدون، 6/ 39.

10) أبو زيد الهلالي، محمد فهمي عبد اللطيف، سلسلة إقرأ، مصر دار المعارف للطباعة والنشر، 1946، ص 17.

11) سيرة بني هلال، عبد الحكيم، ص 73.

12) سيرة بني هلال، أعمال الندوة الأولى حول السيرة الهلاليّة، تقديم عبد الرحمن أيوب، تونس، الدار التونسية للنشر، 1980، ص 29.

13) سيرة بني هلال، عبد الحكيم، ص 10.

14) سيرة بني هلال، عبد الحكيم، ص 70.

15) سيرة أبي زيد الهلالي، عبد الحكيم، ص 138.

16) سيرة بني هلال، أعمال الندوة، ص 29.

17) المصدر نفسه، ص 29.

18) المصدر السابق، ص 139.

سيرة سيدي أحمد بن عروس
من خلال الحكاية الشعبية (*)

محمد بن الطيّب

ما أكثر الحكايات التي نسجت حول شخصية سيدي ابن عروس (ت 868 هـ)، وما أصعب التمييز فيها بين الواقع والخيال والحقيقة والوهم، حتّى لكأنّها شخصية صنعتها المخيّلة الشعبية، تروم الوصول إلى بعض اليقين في سيرتها فلا يكون حديثك عنها إلاّ على سبيل الظنّ والتخمين. فهو شخصية يتنازعها الانتماء بين تونس ومصر، أمّا أشعاره التي حفظتها الذاكرة الشعبية وقد تُنُوقِلَت في قالب رباعيات بلسان العامّة فلم تسلم من الشك ونسبت إلى غيره (1).

إنّنا أمام «شخصية شفوية» بامتياز، ما أندر التوثيق لها وما أقلّه. ذاع صيتها عند العامّة، فأحبّوها وأكبروها وتناقلوا أخبارها ورووا أشعارها، وصنعوا الحكايات عنها، ونسجوا الأساطير حولها، وتغنّوا بمآثرها وانبهروا بمناقبها وكراماتها.

أمّا الخاصّة من العلماء والكتّاب فالمظنون أنّهم خافوها فأخفوها وتجنّبوا الخوض في سيرتها، بل ربّما ناصبوها العداء فأغفلوها فرارا من خوض معارك هم في غنى عنها، لأنّ صاحبنا كان في أصل نشأته من صميم فئة المهمّشين، إذ كان زعيم عصابة من الشطّار واللصوص والعيّارين وهؤلاء من أبغض الناس إلى الفئة العالمة. وربّما تجنّب المحدثون الخوض في سيرته إشفاقا من صعوبة البحث وعسر التوثيق واعتياص التدقيق.

فلذلك لم يعثر على كتب تناولت سيرة ابن عروس على نحو علمي دقيق مستفيض ما عدا تدوين بعض أشعاره المحفوظة في الذاكرة الجماعية، أو بعض السطور القليلة المتناثرة هنا وهناك تضمّنتها صفحات بعض كتب المناقب والطبقات الصوفية، والكتب التي تناولت الأدب الشعبي والسير، أمّا كتب التاريخ وموسوعات التراجم والأعلام فقد تجاهلت ابن عروس، وربّما كان مردّ هذا التجاهل إلى أنّه لم يكن من خاصّة العلماء أو الأدباء، وإنّما كان في مبتدأ نشأته من الشطار والعيارين.

ولم يُعثِرنا البحث إلا على كتاب وحيد صنّفه في تونس عمر بن علي الراشدي الجزائري، عنوانه: ابتسام

*) قدّمت هذه المحاضرة في منتدى التراث الشعبي حول «الحكاية الشعبية» الذي نظّمته المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بتطاوين يومي 17 و18 ماي 2008.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الغُروس ووشي الطروس في مناقب قطب الأقطاب سيدي أحمد بن عروس، وهو كتاب ضخم يزيد على الخمسمائة صفحة، وطبع طبعة وحيدة بتونس في أواخر القرن التاسع عشر سنة 1303هـ/ 1885م. وهو بمثابة سيرة مستفيضة لحياة الشيخ لم يغادر فيه الراشدي صغيرة ولا كبيرة من سلوكه ومناقبه إلاّ ذكرها تصريحا في منزع تمجيدي ظاهر. وهي ثروة من الأقاصيص والحكايات وإن كانت مكتوبة باللغة الفصحى فإنّها في الحقيقة إلى الخيال الشعبي أقرب وبالوجدان العامّي أعلق، ترسم ملامح شخصية بطولية أسطورية يلفّها الغموض من كلّ جانب، وإذا رمنا البحث عن حقيقتها التاريخية ألفينا ذلك مطلبا عصيّ التحقيق، بل لعلّه أقرب إلى الاستحالة لقلّة المصادر وندرة الوثائق وغلبة التلفيق، حتّى إنّ السطور القليلة المدونة حوله والمتناثرة في بعض الكتب الصوفية إذا جمعْتَ شتاتها لم تجد غير روايات متناسلة من حكايات شفويّة عن سيرته وملامحه وصفاته ومناقبه.

وهكذا أضحت شخصيته لغزا محيّرا، فمن قائل إنّه تونسي من وادي الرمل، ومن جازم بأنّه مصري ينحدر من إحدى قرى الصعيد، ومن ثالث يرى أنّهما شخصيتان يحملان الاسم نفسه، هو أحمد بن عروس عند بعضهم، ومحمّد بن عروس عند آخرين وشهاب الدين عند غيرهم. والمحقّق أنّه لا ذكر لسيرته في المؤلّفات التاريخية الهامّة وفي كتب التراجم الخاصة والعامّة (2).

فلْنَعْرِضْ على سبيل الإجمال ملامح سيرة الشيخ ابن عروس في نسختيها التونسية والمصرية.

1 – السيرة التونسية لابن عروس:

هو أحمد بن عروس بن محمّد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الدايم المشهور بابن عروس. وسبب تسمية جدّه الأعلى بابن عروس فيما ترويه الحكاية الشعبية أنّ أباه لم يمكث مع أمّه في عرسها إلاّ ساعة واحدة فارقها بعدها إلى غير رجعة، ولم يظهر له خبر، فلمّا أنجبت عبد الدايم وشبّ عُرف بابن عروس (3).

وُلد بقرية المزاتين بوادي الرمل وظهر عليه الجذب منذ الصغر، فكان أهل قريته ينادونه: «يا مرابط»، انتقل إلى تونس العاصمة وهو غلام لمّا يبلغ الحُلُم، وأوى إلى زاوية الشيخ أبي عبد الله محمّد المحجوب تحت جامع الهواء، وكان كثير التردّد على مقام سيدي محرز بن خلف، واشتغل فترة من حياته بالنجارة ونشر الخشب وتخصّص في نجارة المحاريث، ثمّ عمل بعد ذلك بأحد الأفران، وانتقل إلى بنزرت ثمّ باجة وغيرهما، وتفرّغ للعبادة وعرف عنه الزهد، وأقام بمقام الشيخ أبي مدين في تلمسان بالجزائر مدّة من حياته. ثمّ انتقل غربا إلى مرّاكش ومنها إلى مدينة سبتة. ولمّا بلغ أشدّه واكتملت فتوّته عاد إلى تونس في نهاية المطاف، واجتمع حوله المريدون من كلّ حدب وصوب، وكثر المعتقدون فيه، فأقام في بداية أمره داخل فندق الرصاص، ثمّ انتقل إلى الإقامة في سطح هذا الفندق، فكان يخاطب زائريه من مكانه وهم وُقوف بأسفله. وعندما تعاظم عدد مريديه أقام له السلطان المنتصر الحفصي (ت 839هـ/ 1435م) زاوية في الفندق.

وقد كُني ابن عروس بـ «أبي الصرائر»، وسبب تلك الكنية أنّه كان يحمل الصرائر الثقيلة الوزن ويجوب بها أنهج المدينة ودروبها وأزقّتها إذلالا لجسده ورياضة لنفسه وقمعا لشهوتها وتكفيرا عن ذنوبه، وكان يعلّق الصرائر على طرفي خشبة يحملها على عاتقه بلا كلل. وكان على ما وصفه صاحب كتاب ابتسام الغروس ووشي الطروس أزهر اللون ضخم العظام بعيد ما بين المنكبين عريض الصدر رَبْعَةً في قدّه، أميل إلى الطول، كثّ اللحية أشهل العينين عريض الوجه مستديره مع الجمال البارع في البنية الكاملة السوية والصورة القويمة القوية (4).

وما من شكّ في أنّها أوصاف مثالية لا تخلو من مبالغة، أُريدَ بها أن يكون ابن عروس مثالا للكمال في الرجال خَلْقًا وخُلُقًا. أمّا مظهره فكان حسن الهيئة نظيف الحال، يلبس جبّة من صوف وشَمْلَة بيضاء وينتعل القبقاب في الصيف والشتاء.

أمّا الحكايات المنسوبة إليه فكثيرة يصعب حصرها، فممّا يروى عنه في فترة فتوّته الأولى أنّ رجلين من عصابته قاما بالسطو على دار أحد الأثرياء وسرقا منه كيسا مملوءا بالحليّ والجواهر وحملا الغنيمة إلى وكر لهما بالجبل، وهناك سوّل الشيطان لكلّ منهما أن ينفرد بالغنيمة وحده بعد أن يتخلّص من شريكه. فقال أحدهما للآخر: اذهب إلى السوق لتجلب لنا طعاما، فلمّا ذهب قام صاحبه فشحذ سكينا ليذبح بها زميله عند عودته، أمّا شريكه فقد زيّن له الشيطان أن يضع في الطعام سمّا ليقتل صاحبه وينفرد بالجواهر. ولمّا عاد حامل الطعام هجم عليه شريكه فذبحه، ثم جلس يأكل الطعام المسموم فمات بعده. وبحث زملاء اللصين عنهما حتّى عثروا على جثّتيهما في المغارة. وعلم ابن عروس بما حدث نتيجة الحرص والطمع، فذهب إلى المغارة ولمّا شاهد المأساة أدرك ما حدث فقال على البديهة:

دنيـــا تـلاهـــي — حـازوهـا المداهـي

عـبّوها في الشكـايـر — وفـاتوها كما هي(5)

وهذه الحكاية مستنسخة عن قصّة مروية عن المسيح مع تحويرات طفيفة.

ومن الكرامات المنسوبة إليه أنّ الطيور الوحشية كانت تنزل عليه وتأكل من يديه، وهذا يندرج في نطاق تأنيس المتوحّش، وأنّ العجماوات قد عرفت كرامته واعتقدت ولايته، فأوْلى بالعقلاء وأحرى بهم أن يكونوا أوّل من آمن بولايته وصدّق.

وقيل اجتمع عنده جمّ غفير من الفقراء، فكان يمدّ يده في الهواء ويحضر لهم ما يكفيهم من القوت، وهذا ما يسمّيه الصوفية الإطعام من الكون، أي قدرة الولي على التصرّف في فعل الخلق والإنشاء «كن».

وذُكر أنّه زاره رجل فدخل عليه ورأى طول أظفاره وشعث رأسه فحدّثته نفسه بشيء، فقال له الشيخ: السبع يكون بلا أظفار؟ لقد قاس الرجل حال ابن عروس بميزان الشريعة فوجد مظهره خارجا عنها، وابن عروس يشير بهيئته على ما يرهب القلوب ويلقي الروع في النفوس، إنّها صورة الولي الجبار المنتقم. وفي هذا ما يناقض أخبار نظافته، ولكنّ الحكاية الشعبية لا تجد غضاضة في أن يناقض بعضها بعضا، إذ المطلوب إحداث الإبهار وإنشاء الإدهاش وإن ضُحّي بمبدأ عدم التناقض. وذُكر عنه أنّه كان يركب الأسد ويتعمّم بالثعبان حيّا، وأنّ الطيور كانت لا تنفر منه، بل تنزل عليه بأجنحتها، فكان يعرف كلامها وتعرف كلامه، وفي ذلك محاكاة ظاهرة للنبي سليمان بن داود الذي علّمه الله منطق الطير وهو ممّا خُصّ به في ملكه دون سواه كما هو منطوق القرآن الكريم على لسان سليمان إذ دعا ربّه فقال: ﴿وَهَبْ لِي مُلْكًا لا يَنْبَغِي لأحَدٍ مِنْ بَعْدِي﴾(6). ولكنّ الوليّ في المنظور الشعبي قد يشارك النبي بعض خصائصه وقد يتفوّق عليه أحيانا.

وكان ينقل على ظهره ما يزيد على العشرة قناطير من الحديد، وينقل على عاتقه النخلة الطويلة الغليظة، وكان ينظر إلى الأقفال ويأمرها أن تُفتح بلا مفتاح فتستجيب له!

وقد أضفى عليه أتباعه ورواة سيرته الكثير من صفات الشجاعة والبطولات الخارقة والحكايات الأسطورية،(6) فقيل تكلّم وهو ميّت وتكلّم وهو محمول في النعش.

والملاحظ أنّ السيرة التونسية لا تتعرّض إلى بدايات ابن عروس على نحو مباشر وصريح، وهذا ما يميّزها عن السيرة المصرية التي تقرّ بتوبته بعد توغّله في المعاصي والذنوب، ولكنّ أكبر كاتب لسيرته وهو عمر الراشدي لا ينفي الأخبار المتناقلة عن سوء سيرته، بل يسعى بكلّ ما أوتي من براعة احتجاج إلى تبرئته منها والتماس المخارج لها، فممّا ذكره أنّه كان لا يُشاهد مصلّيا ولا صائما، وأنّه كان يمازح النساء ويلامسهن، ويمزج بالفحش كلامه، معلّلا تلك النقائص والعيوب بأنّها محض تخريب للظواهر، بمعنى انتماء الشيخ ابن عروس إلى التيّار المَلامتي، فهو يوهم الناس بأنّه يقترف المعاصي ويجترح الآثام، بينما هو في الحقيقة من الصلحاء والأتقياء، وما ذاك إلا حرصا على أن لا يخالط عمله الرياء، وأن يكون خالصا لله، وفي ذلك

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

إيماء إلى أنّ نقائص ابن عروس ومنها اللصوصية لم تكن إلا من أفعال التخريب.

ويبدو أنّ الوجدان الشعبي قد تقبّل فكرة الجمع بين الولاية واللصوصية ولم ير فيها تناقضا، وربّما ساعد مفهوم الجذب على تقبل الانحراف في سلوك الولي.

فقد روى لي الوالد أنّ سيدي ابن عروس كان يتهكّم على سيدي أحمد السقّا لأنّه كان سقّاء ويسخر منه لوضاعة مهنته، وكلاهما من الأولياء الصالحين، فما كان من سيدي أحمد السقّا إلاّ أن قال مفاخرا وهاجيا:

اللّي مـا يشقى مـا يلقـى

وما ينجّي من الدين الغارق

أما خير ينادوني يا أحمد يا سقّا

وإلاّ يا بن عروس يا سارق

2 – السيرة المصرية لابن عروس:

ولد ابن عروس في قرية من قرى الصعيد المصري لأبوين فقيرين، ولم يظهر له ميل في طفولته إلى الاشتغال بأيّ عمل من الأعمال، ولذلك نشأ متعطلا متبطلا، حتّى إذا شبّ وكبر وصار يافعا متين الأوصال غليظ السواعد قويّ البنية مهول الخلقة، الْتفّ حوله أصحاب السوء، وزيّنوا له حياة الفتك والإجرام، فلم يلبث أن صار زعيما لأخطر عصابة من اللصوص وقطّاع الطرق.

ولمّا كان جهاز الحكم في عهده قد أصابه الضعف والوهن وتغلغل فيه الفساد وعمّته الفوضى، وجد ابن عروس وأعوانه مجالا خصبا للسعي في البلاد بالإفساد والسطو على القرى الآمنة وفرض الإتاوات على أهلها، حتّى لقد بلغ من أمره أن كانت تُرسل إليه الهدايا والألطاف والهبات من بعيد الجهات استدفاعا لشرّه واستدرارا لعطفه وتزلّفا إليه وتطلّبا لنجدته عند الحاجة.

وحاول بعض أولي الأمر أن يقهروه على الطاعة ويقسروه على الانقياد، فخاب سعيهم وفشل أمرهم، وعادوا يتلطّفون إليه اتّقاء لشرّه وتجنّبا لسطوته. وبلغت ثروته عندئذ مبلغا جسيما ممّا جمعه بالسلب والنهب وما جباه من الإتاوات.

وقد نسج الخيال الشعبي حوله من الحكايات ما يثبت سطوته ويظهر تمرّده على الحكام، بل تفوّقه عليهم، فقد بعث إليه السلطان جماعة كلّفهم بالقبض عليه، فلمّا اقتربوا منه أمر الأرض أن تبتلعهم جميعا، فاستجابت لأمره على الفور! وأراد جماعة من بني هلال أن يمسكوه فأحرقهم بنفخة واحدة من فمه، وتلك استعارة لصورة التنّين، ذلك الحيوان الأسطوري نافخ اللهب في ثقافات الشرق الأقصى.

ومن سطوته أنّه كان إذا اشتدّ غيظه وقف شعره وخرج من قميصه وإزاره، وكان لا يؤثّر فيه ضرب الحديد ولا الرماح ولا الرصاص! هكذا يخرج ابن عروس من حدوده البشرية ليستحيل إلى كائن أسطوري خارق. وفي نسبة هذه الخوارق إليه وهو زعيم عصابة من اللصوص وقطاع الطرق ما يدلّ على اشتراك السيرتين التونسية والمصرية في الجمع بين الولاية واللصوصية من دون أن تريا في ذلك تناقضا صارخا.

وتروي الحكاية المصرية أنّه أقام على حياة الإجرام ما يربو على الثلاثين عاما، حتّى إذا بلغ الستين من عمره بدأ الروع يداخل نفسه لطول ما عصى ربّه وهتك محارمه، فقرّر الإقلاع عن الغواية وآثر التوبة والورع، ووجد المال الذي جمّعه بلا طائل، فوزّعه على الفقراء والمساكين، ولم يُبق لنفسه شيئا. وظلّ هائما على وجهه في البلاد ناسكا زاهدا متصوّفا يدعو إلى الفضيلة وينهى عن الرذيلة ويحضّ على التقى والعفاف ومكارم الأخلاق معتادا حياة السفر المستمرّ والترحال الدائم.

والحقّ أنّ حكايات اللصوص التائبين الذين ارتقوا من الدرك الأسفل من الإجرام إلى أسمى درجات الولاية والقرب من الله، تعدّ من أكثر السير الشعبية جاذبية وانتشارا وشيوعا وأعمقها تأثيرا في وجدان البسطاء من الناس. وممّا يزيدها ألقا وإشعاعا أنّ مدار المناقب المروية

عن سيدي ابن عروس على الكرامات المنسوبة إليه، وهي في الأغلب الأعمّ «كرامات اجتماعية» تستجيب لمتطلبات النجاعة والمنفعة الاجتماعية، فهي تشمل قضاء حوائج الناس وإطعامهم وتأمين الخائفين وتوفير المال والرزق وإنزال الغيث وطيّ الأرض ورفع المظالم وإبراء المرضى وتفريج الكروب وقضاء الديون وكشف الضر ودفع البؤس ورفع القهر وإغاثة اللهفان وإنالة الشهوات وتحصيل الرغائب وتحقيق الأماني وفكّ الأسرى وتخليص المساجين وتيسير العسير ... نجد كلّ ذلك مفصّلا بدقة في الرواية وبراعة في القصّ وإبداع في الخيال من خلال استعراض الراشدي في ابتسام الغروس مائتي منقبة من مناقب سيدي ابن عروس،(8) وكلّها يكشف لنا عن منزلة الأولياء في المجتمع والوظائف التي ينهضون بها خلال المائة التاسعة للهجرة/ الخامسة عشرة للميلاد ويرسم لنا النموذج الولائي الذي يجسّده سيدي ابن عروس.

إنّ هذه السيرة التي ضخّمها المخيال الشعبي وتعالى بها إلى أفق العجيب والغريب والخارق لتدلّ في الحقيقة على مظاهر من الحياة الاجتماعية تبرز الظروف القاسية التي كان يعيشها الناس والأوضاع السياسية القاتمة التي كانوا يعانونها وشيوع مظاهر العوز والفقر والبؤس والخوف والجوع. فلا غرابة أن نجد الكرامات المروية في الحكايات الشعبية «كرامات اجتماعية» في معظمها، بمعنى أنّها كانت متّصلة بشؤون الحياة المادية للناس متعلّقة بمعاشهم، مثل تكثير المال وإطعام الطعام وجلب الغيث، وهنا تكون الكرامة ذات وظيفة اجتماعية تستجيب لأماني المجموعة.

ويعبّر سلوك الشخصية الصوفية في مجتمعها من خلال الأحداث المتّصلة بها والوقائع المنسوبة إليها والمواقف البارزة في سيرتها عمّا يعتمل في دخائل المجموعة التي تنتمي إليها من آلام ومعاناة، وما تستبطنه من مخاوف وهواجس، وما تصبو إليه من آمال ومطامح تعجز عن تحقيقها في الواقع، فتصّاعد بها إلى آفاق الأحلام والأماني، ويكون الولي جهة الحلم ومناط تحقيقه، مساعدةً على سدّ الحوائج أو تخفيفا من معاناة الواقع الأليم على الأقلّ.

إنّ هذا الدور الذي نهض به النموذج الولائي الذي مثّله ابن عروس هو الذي جعله يتغلغل في وجدان الناس وينتقش في مخيالهم وتتناقله الأجيال في حكاياها الشعبية المتصلة بالأولياء والصالحين.

ولعلّ خلود ابن عروس في الذاكرة الشعبية مردّه أيضا إلى ما كان يرسله من حكم ومواعظ وأمثال في نمط من الزجل انفرد به واشتهر عنه، استمدّه من تجاربه واستلهمه من خبرته بالحياة والناس في شكل رباعيات تتردّد على ألسنة البسطاء، واضحة المعنى سهلة المأخذ تستمدّ جاذبيتها ومقوّمات خلودها من صياغتها الشعرية. ويروى أنّ ابن عروس كان ينشدها بصوت جميل شجيّ وأنّ الناس كانوا يبكون عند سماعها.

وقد أُضْفِيَ على تلك الأشعار طابع أسطوري، فذُكر أنّ مريدي ابن عروس جمعوا من الحكم ما يملأ ثلاثمائة كتاب، وسجّلوا من صفاته ومناقبه ما يملأ عشرين كتابا، وأنّ سلطان الجزائر أرسل إلى سلطان تونس يطلب منه حِكَم ابن عروس وأشعاره ومناقبه فأرسلها إليه في سفينة، فلمّا وصلت إليه أمر بإحضار علماء البلاد، فلمّا فحصوها ومحّصوها اعترضوا عليها وقالوا هذا عِلم لا ينفع وجهل لا يضر، وأوجبوا حرقها، فجُعِلت طُعْمة للنار، ولكنّ النار كانت عليها بردا وسلاما، فلم تمسسها بسوء، فوضعت في سفينة لتُلْقَى في عرض البحر فابتلعها حوت ضخم في حجم جبل أُحُد، فمكثت تلك الكتب في بطن الحوت سبع سنين، فلمّا مات ألقاه الموج في ساحل الإسكندرية في ظلام الليل، فكان له نور عظيم كوميض البرق،وحين جاء الناس واتفقوا على اقتسامه وشقّوا بطنه وجدوا الكتب فيه. وشاع الخبر إلى أن بلغ تونس، فسارع سلطانها إلى شراء الكتب من حاكم الإسكندرية وبذل في سبيلها كمّا وافرا من الذهب ليردّها إلى بلاده.

وهذه حكاية من الحكايات التي تُتَناقل من رَاوٍ إلى

آخر، وفيها من التلفيق والخيال وقلب منطق الأشياء الكثير، وفيها من المبالغات ما يعدو طور العقل. والمظنون أنّها منقولة عن أسطورة هندية عن السمكة الضخمة ذات القرون التي أنقذت مانو من الطوفان، أو الحوت الذي أنقذ النبي يونس من الغرق مثلما أنقذ الحوت حِكَم ابن عروس ومناقبه من التلف والضياع.

وقد وردت تلك الأشعار في شكل رباعيات شعبية تتميّز بالإيجاز والاكتناز بحيث تقارب صياغة الأمثال الشعبية، لأنّها تبنّت مفاهيم بسطاء الناس واستخدمت الشكل البسيط المحكم البعيد عن جماليات الصناعة في الشعر العربي الفصيح كالبديع والبيان.

وقد رأى البعض في هذا الشكل الرباعي شبها بصبر الصياد أثناء عملية الصيد، تلك التي تتكوّن من حركات أربع هي طرح الشبكة، ثمّ تثبيت القدم على صلب من الأرض، ثمّ شدّ الشبكة، ثمّ الحصول أخيرا على الصيد المأمول (الرزق) (9).

فلْنُورد بعض النماذج من هذه الرباعيات، فمن الغزليات قوله:

عينيك شبّو قداي * وشفراتهم عذبوني

يا بنت منك دوايَ * وأنت السبب في محوني

وقوله:

يا قلب نكويك بالنار * وإذا تبْرا نزيدك

يا قلب خلّقت لي العار * تبّعت من لا يريدك

وفي التحذير من النساء وكيدهنّ يقول:

كيد النسا يشبه الكي * من كيدهم عدت هارب

يتحزّمو بالحنش حي * ويتعصّبوا بالعقارب

وقوله:

ياللي تعيّط قدام الباب * عيّط وكُونْ فاهم

ما يفسّد بين الأحباب * غير النسا والدراهم

ومن حِكَمِه التي يحذر فيها من الدنيا وغرورها ويدعو إلى القناعة والرضا وصالح الأعمال والأخلاق قوله:

الدنيا مثّلتها دلاّعة * تِتْكَرْكِبْ من جملة الدلاّعْ

فإذا لحقتها من الطمّاعة * ارْمَاتْهُم في بِيرْ ما له قاعْ

وقوله:

دنياك ما فيها مغنم * وكلّها ما تسواشي

شبه اللي بات يحلم * طلع النهار ما لقاشي

وقوله:

اصحى تغرّك وترميك * في بحر مالو ساحل

تندم ولا شيء ينجّيك * وتصير في الناس غافل

وقوله:

تغسل ثيابك بصابون * وتقول ثيابي نظايف

في باطنك غل مكنون * ما انتاش من الله خايف

وقوله:

كسرة من الزاد تكفيك * وتبقى نفسك عفيفة

والعمر غدوة يطويك * وتنام في جنب الخليفة

هكذا يستبين لنا من خلال هذه النماذج ارتباط ابن عروس بمأثورات العامة من الناس وتقاليدهم وأعرافهم وعاداتهم ووثاقة اتّصاله بالطبقة الدنيا في المجتمع، فقدّم ثقافتهم المتواترة بأبسط الأساليب التي يفهمونها ويألفونها ويطربون لها، اعتمادا على تجربة غنيّة وخبرة ثريّة وأداء لغوي مُتَعَارَف واضح المعنى بليغ العبارة دقيق الإشارة، فتناقلها الناس جيلا بعد جيل، وهي اليوم جديرة باهتمام الباحثين وعناية المثقّفين يتأمّلون مبانيها ويتدبرون معانيها ابتغاء استكشاف سرّ جمالها وخلودها على وجه الدهر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) نسبها عبد الرحمان الأبنودي إلى سيدي عبد الرحمان المجذوب المغربي، انظر: محمود الهندي، ابن عروس، القاهرة، دار قباء، 2000، ص 8.
2) المرجع نفسه، ص 13.
3) المرجع نفسه، ص ص 25-26.
4) الراشدي، ابتسام الغروس، ص 243.
5) محمودالهندي، ابن عروس، ص 29.
6) سورة ص 38/ 35.
7) محمود الهندي، ابن عروس، ص 30.
8) الراشدي، ابتسام الغروس، ص ص 379-511.
9) محمود الهندي، ابن عروس، ص 48.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العَـيْن الثّـالثة عند المتكهِّنين

محمد الطاهر اللطيفي

الكاهن من يدّعي معرفة الأسرار أو أحوال الغيب ويحدِّث بها الناس، وفي المنجد : إن هذه الكلمه إمّا أن تكون : كُهِنْ بالعبرانية، أو كُهْنَا بالسريانية.

وأمر التّكهُّن معروف منذ الأزمان الموغلة في القدم، ويتعلق الشأن بأفراد قليلين من الناس تأتيهم الكهانة أو يأتونها على قَدَر، هو نوع من الحدس أو الاختصاص المعرفي الشبيه بالإلهام يبرع فيه البعض دون غيرهم من معاصريهم فتصير الكهانة طبيعة فيهم، وأمرهم في أحوالهم الصادقة يدعو إلى الانبهار والإعجاب، فعبقرية الذّهن الإنساني مهما نفذت تظل عاجزة العجز كله أمام الغيب، وجاهلة كل الجهل لما يمكن أن يقع من أحداث في الأوقات القريبة القادمة. ولكن الواحد من هؤلاء الكهّان قد ينفذ بمعارفه إلى المستقبل فيُخبر عنه، وقد يكون إخباره لا خطأ فيه.

والسؤال المطروح هو: كيف وبمَ اكتسب أولائك الأشخاص تلكم المعارف دون غيرهم من الناس؟

بوجه عام تأتي تلك المعارف الغيبية ـ فيما عدا الوحي الإلاهي ـ من روافد أهمها: العادات الشعبية ـ الاستعانة بالجن ـ الفلك ـ الكشف الصوفي.

1) العادات والتقاليد الشعبية

ظل سعي الإنسان متواصلا إلى فكّ رموز المستقبل واكتشاف بعض مجاهيله، وما يمكن تحصيله على هذا الدرب يغدو مكسبا شعبيا في الأوساط الريفية والحضرية على السواء، من ذلك:

أ ـ الفراسة :

وهي نابعة من الحدس أصلا، ولعل في تكوين أصحابها وفي عناصر نشأتهم ما يساعدهم على فهم الآخرين وقراءة نفوسهم أو استشفاف مصائرهم، فقد حدث في تراثنا الشعبي أن رأى أحدهم طفلا أو رجلا فيعلن أنه لن يعيش طويلا أو أنه سيحترف كذا فيكون الأمر كما أخبر بعد قليل أو كثير من الزمن.

وقد ينظر أحدهم إلى المرأة أو الرجل فيخبر عن نواياهما وعمَّا تُراهما يفعلان بعد حين فلا يجانب الصّواب.

وقديما كان رجل يركب جوادا وخادمه يتبعه، فمرّ في بعض الطريق بأهل بيت عُرفوا بالفراسة فقال قائلهم: ما أشبه الراكب بالرّاجل! فلما رجع الرجل إلى بيته لجّ في طلب الحقيقة من أمه حتى أقرّت له بأن ذلك الخادم هو والده.

وفي الأوساط القروية الفلاحية لا يندر أن يتكهّن البعض بما يكون عليه العام الجديد من برد وحرّ ومطر وجفاف وما قد يكون عليه المنتوج الفلاحي بوجه عام،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باعتماد معارف توارثوها أو اكتسبوها بالتجارب. فقد حكوا أن أحد هؤلاء المتكهنين شعبيا بالأحوال الجوية كان جالسا مع جماعة في صباح يوم ثم غادرهم ورجع إليهم في عشية نفس اليوم فقال لهم:

سِـطِيـع مِـطِيــعْ   مْشَى في الشّتَا جا في الرّبيعْ

معلنا بذلك للقوم أنهم ودّعوا الشتاء في صباح ذلك اليوم واستقبلوا الربيع في مسائه.

ومن هؤلاء المتكهنين من يقرأ الكفّ، ومنهم من يقرأ الفنجان أو خط الرّمْل.

وفي تقاليد بعض الأوساط الشعبية التونسية أن البعض يقرأ مستقبل العشيرة في عظم كتف الأرنب إذا كان ناضجا منزوع اللحم بالأصابع دون الفم، فيرى فيه حال السنة الفلاحية وعدد قبور من قد يموت منهم وما قد يصيبهم من كوارث أو جوائح.

وسأل يوما رجلٌ صاحِبَ فراسة عن رأيه في حصان يركبه قد اشتراه حديثا. فقال له: إنزل عنه فإن فيه قبرك. فلما نزل الرجل قال له صاحب الفراسة: في غُـرَّته خير وبركة اركبه. فلما ركبه الرجل ثانية صاح صاحب الفراسة: إنزل، إنزل عن ظهره. ثم قال له: انزع عنه السرج.

فلما نزع الرجل السرج وجد في طيّاته أفعى مريعة!

ب ـــ الـدقــــازة:

ويختص الرجال بالدقازة بالسِّبحة أوبحبّات الفول، في حين تتولّى العارفات من النساء الدقازة بحبة شعير واحدة تفسّر بأنها صاحب الحاجة، وقطعة صغيرة من الفحم تعني الخبر السيء، ومجموعة من حبّات القمح، تحمل المرأة ذلك جميعا في كفها ثم ترمي به فوق غربال وتفسّر ما تراه.

وبعضهن تُذيب شيئا من الرصاص على النار ثم تتركه يبرد فيتخذ بعد الذوبان أشكالا مختلفة، تمضي في تفسيرها لصاحب الشأن. الخ . . .

ج ـــ تفسير الأحلام:

الأحلام نوعان: حقيقي، وما هو أضغاث أحلام.

والحلم الحقيقي إمّا مُفْرح مبشّر أو مُزعج سيّئ.

وقد ورد في تراثنا الديني أن من وجد حلما سيئا عليه أن يتعوّذ من الشيطان الرجيم ويتفل عن يساره ثلاثا ثم يتصدّق.

وفي تراثنا الشعبي نصيحة للحالم بأن يمتنع عن إعادة حلمه المزعج للآخرين حتى لا يسهم -حسب اعتقادهم- في صحته بإعادته على الناس.

والسّائد في أوساطنا الشعبية أن كل حلم هو حقيقي ينبغي تفسيره ومعرفة ما يرمز إليه، ويُنكرون أن يكون منه ما هو أضغاث أحلام، وهكذا نرى الحالم منهم يمضي في سرد رؤياه بكل جدية واهتمام وكأنه إنما يقرر حقائق لا مجال للشك في وقائعها، حتى إذا تعلّقت الرّؤيا بميت قريب أو بعيد غادر إلى الدار الأخرى حديثا وقع الاهتمام بكل جزئيات الحلم: الحالة الصحية التي بدا عليها، لباسه، كلماته، إيماءاته، حركاته، وتشارك القوم في تفسير كل ذلك، وينتهي الجميع إلى زيارة قبره والتصدق عليه.

والبعض يدّعي أن الميّت الذي رآه في الحلم أخبره عن أشياء استأمنه على تبليغها لذويه، كالدين أو حدّ الأرض أو المكان الذي خبّأ فيه الميت المال الخ . . .

لكن الجميع متّفقون على أن مرافقة الميت في الحلم تعني الموت القريب للحالم.

على أن تفسيرالكثير من الأحلام أمر مشاع بين سكان الريف وفي كثير من أوساط الحضر، هو تفسير توارثوه واقتنعوا بصحته ولا مجال عندهم للطعن في صدقيته: الغالب في المنام مهزوم في الحقيقة، والبكاء في المنام مطر، والعرس موت والموت في المنام عرس في الحقيقة، والضرب على الرأس يُفسَّر بموت رأس العائلة والضرب على الذراع موت الأخ، والحية عدوّ لدود وهكذا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فأما الرؤيا الغامضة فلا بدّ من عرضها على من لهم مهارة تفسير الأحلام لتعبيرها.

على أن المفسرين الحقيقيين للأحلام هم عادة قلّة قليلة يَقصدالواحدَ منهم أصحابُ الرؤىللوقوف على ما يرمز إليه الحلم، ولاطمئنان النفس بأنْ لاخوف مما يحمله من أنباء.

وبعض هؤلاء المفسرين لا يُخطئون الصّواب، فيسهمون بتفسيراتهم في إقرار التوازن النفسي لدى سائليهم القلقين.

حُكي أن الإمام مالك بن أنس رضي الله عنه كان له أخ يفسر الأحلام، وكان مالك ينهاه عن ذلك ويلومه، فحلم مالك ليلة أنه يقف عاريا فوق شيئ من الزبل وهو متجه ناحية الغرب ويبول. فحار في أمر هذا الحلم ولم يفهم ما يشير إليه وصار في حاجة مُلحّة إلى خدمات أخيه مفسّر الأحلام، فاستحى أن يذهب إليه بنفسه وبعث له بعجوز لتدعي أنها صاحبة الحلم فقال لها: هذا الحلم لا يناسبك، فليأت صاحبه، ثم بعث إليه بشيخ فادعى لديه أنه صاحب الحلم فلم يصدقه وقال له: هذا الحلم لا يناسبك ولستَ بصاحبه. فاضطر مالك إلى المضيّ بنفسه إلى أخيه. فلما جاءه قال: أنت يناسبك، فأنت عار من الذنوب، وتقف على الدنيا فتحسبها كالزبل، فأما التبول باتجاه الغرب فإن لك علما سينتشر في جهة الغرب.

ونحن نرى اليوم مذهب مالك سائدا في المغرب العربي.

محمد بن سيرين:

على أن أشهر معبر للرؤيا عند العرب على مر العصور إنما هو التابعيّ محمد بن سيرين الذي كان لا يُجارى في تفاسيره للأحلام، وما تزال الكتب الحاملة لتفاسيره مطلوبة على مرّ الأيام من كل أوساط المجتمع العربي، إذ يتمتع هذا الرجل بقدرة عجيبة على فهم مرامي الحلم ومقاصده ولا يُخطئ تفسيرها.

فقد جاءه رجل يوما وسأله قائلا: ما تقول في رجل رأى في منامه كأنه يفقس بيضا فيأخذ البياض ويدع الصّفار؟ فقال له محمد ابن سيرينٍ: قل لهذا الرجل يأتيني ويسألني. فقال الرجل: أنا أبلّغك عنه وأقول له تفسيرك. فقال ابن سيرين: لا، فعاوده الرجل مرّة بعد أخرى وهو يردّه، ثم قال الرجل: أنا الذي رأيت هذه الرؤيا. فقال له محمد بن سيرين: احلف بالله أنك الذي رأيتها. فحلف الرجل بالله أنه هو الذي رآها. فقال ابن سيرين لمن حوله: اقبضوا على هذا الرجل وسلموه إلى السلطان وقولوا له: هذا نبّاش قبور يأخذ أكفان الموتى. فصاح الرجل: ياسيدي أنا أتوب على يدك في هذه الساعة ولا أعود لما صدر مني أبدا إلى الممات.

وجاء إلى ابن سيرين يوما رجل آخر فقال: ياسيدي رأيت كأنني أخذت الطائر الذي يقال له الطيطوي أريد ذبحه فوضعت السكين على حلقه ثلاث مرات وهوينقلب فذبحته في الرابعة. فقال له: رأيتَ خيرا، هذه امرأة بكر عالجتها ثلاث مرات وفي الرابعة قدرتَ عليها. فقال له الرجل: صدقتَ أيها الشيخ، الأمر كما ذكرت منذ خمس ليال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

2) الاستعانة بالجنّ:

يزعُم بعض النّاس أن لهم اتّصالا بالجن فيأتونهم بالأخبار، وبما قد يجيء به المستقبل المنظور من أحداث، وهم بدورهم ينقلونها إلى سائليهم.

والاتصال بالجن يتخذ صورا مختلفة، بعض الدراويش يزعم أنه تزوج جنّية لا تبخل عليه بالمعلومات التي يحتاج إليها سائلوه، فيعقد لذلك جلسة عبقة بالبخوريتخمر أثناءها الدرويش، فيتغنّى بمحاسن الجنية وحسنها الفتان، ويترجّاها مستغيثا أن تأخذ بخاطره وتهبّ لنجدته بما طُلب منه من أخبار، ثم يعلن للحاضرين ـ الذين لا يرونها ـ أنها حضرت، ولهم أن يسألوها عما بدا لهم، فيسألون وتجيب هي على لسانه حسب ذكره.

وبعض أصحاب العزائم والطلاسم يُشيع في الناس قدرتَه على استخدام الجن في الحصول على الأسرار وأحوال الغيب فيقصده الناس للاستفادة من معارفه.

وفي القديم كان للكُهّان شأن عند عرب الجاهلية، يأتونهم من قريب أو بعيد فيجدون لديهم الجواب الذي يطلبون. فقد ذكروا أن هندا بنت عُتْبة زوَّجها أبوها لرجل ليس من قبيلتها، وذات يوم كان الزوج عائدا لبيته فرأى ابن عم هند يخرج من خبائها، فاتهمها بالزنا معه، ورجعت لأهلها بسبب ذلك، وذات يوم قال لها أبوها: يابُنَيّه، إن كنت بريئة فسأمضي معك وزوجك إلى الكاهن، فقالت: سِرْ بي إليه ولا تخش شيئا. فقال لها الكاهن: مبرّأة طاهرة، وستلدين ملكا إسمه معاويه، وما إن قفلوا راجعين حتى قال لها زوجها: عودي إليّ وانسيْ هذا الحادث. فأقسمتْ ألاّ تُنجب الملك من صُلبه.

ثم خطبها أبو سفيان فتزوجته وولدت له معاويه.

وكان سَواد بن قارب يتكهّن في الجاهلية، وكان شاعرا، فلما ظهر الرسول عليه الصلاة والسلام أخبره شيطانه ببعثه ونصحه بالمسير إليه واتّباع دينه، فكفّ عن التكهّن وجاء إلى المدينة وأسلم، ثم وقف أمام الرسول منشدا:

أتاني نجيبي بعد هارون قوّة
ولم يكن فيما قد بلوت بكاذب
ثلاث ليال قوله كل ليلة
أتاك رسول من لُؤي بن غالب
فأشهد أنّ الله لا شيء غيره
وأنك مأمون على كل غائب
فمُرنا بما يأتيك ياخير مرسل
وإن كان فيما جاء شيب الذوائب
وكُن لي شفيعا يوم لا ذو شفاعة
سِواك عن سَواد بن قارب

3) الفَلَك :

بعض الناس يبرعون في معارف علم الفلك فينفتح لهم باب التكهن على مصراعيه، وتُلجم الحيرة الأفواهَ، وتنذهل الأفهام أمام الأسرار والأخبار التي يُفصحون عنها.

نوستراداميس :

من هؤلاء الفلكيين نُوسْتـرَداميس وهو فلكي وطبيب فرنسي، ولد بـ (سان ريمي) سنة 1503 وعاش ثلاثا وستين سنة، أبواه يهوديان أما هو فمسيحي الديانة.

لقد فاجأ نوستراداميس الناس بقدرته العجيبة على التنبُّؤ بأحداث يأتي بها المستقبل وتتحقق حسب ما حَدّث به.

فقد ذكروا أنه مرّ يوما في طريقه براعي غنم، فوقف أمامه ثم نزع قُبّعته من على رأسه وجَثا على ركبتيه وهو يقول: احتراماتي لك سيدي البابا!، وبعد زمان صار ذلك الراعي بابا يرعى القلوب بدل رعي الأغنام.

وحضر مجلس الملك يوما فقال له الملك: ما ترى في مستقبلي ؟ فأجابه نوستراداميس: تدخل في معركة شرف فتُصاب أثناءها بجرح ثم تموت بعد ذلك بعشرة أيام. فسخر منه الملك وهو يقول: أمجنون أنت؟ كيف ولِمَ يدخل الملك في معركة شرف؟ لكن الملك نسي هذه المحادثة فيما بعد وهو يعرض المبارزة على أحد النبلاء أثناء حفلة كوكتيل. ورجا النبيل الملكَ أن يعفيَه من هذه المبارزة فأصرّ على ذلك، حتى إذا أمضى الطرفان وثيقة المبارزة تذكر الملك حديثه مع نوستراداميس، فلبس الحديد يوم المعركة ولم يدع مكشوفا من جسده إلاّ عينيه، ورغم ذلك سدّد النبيل حربته إلى عيني الملك فجرحه فيهما، ومات الملك بعد عشرة أيام بسبب ذلك.

وفي أثناء الحرب الأهلية الفرنسية بين الملكيين والجمهوريين سنة 1789 كان ثلاثة جنود ذات ليلة يحتسون الخمر بمقبرة، فبدا لأحدهم أن ينبش القبرالقريب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

منه ويستخرج جمجمة صاحب القبر، ففعل، وصب فيها الخمر ليشربها لكن رصاصة مجهولة المصدر جاءته فقتلته، وفي الصباح عثروا على سلسلة برقبة المدفون في وسطها قطعة حديد مكتوب فيها : أنا نوستراداميس، يُفتح قبرى في الخامس من ماي 1789، وهو تاريخ ذلك اليوم.

ونبوءات هذا الفلكي النابغة ما فتئ الناس يروونها على مرالأزمان.

فأما المتعلقة منها بالأحداث العالمية المستقبلية فقد أفرد لكل نبوءة منها أربعة أبيات من الشعر جمعها كلها في كتاب سمّاه: (المئاويات) وهي نبوءات غامضة عصيّة الفهم، لاستعماله فيها لمفردات من اللغة اللاتينية التي صارت غير مفهومة، ولربطه زمن ظهورأحداثها بظواهر فلكية لا يستطيع تفسيرها إلاّ المختصون بعلم الفلك بل المتضلعون فيه.

من أجل ذلك ظل علماء الفلك يعكفون على دراسة وتفسير نبوءات نوستراداميس لتوضيح مقاصدها للناس.

واهتم آخرون بتفاسير هؤلاء الفلكيين فخصصوا الأفلام الطوال لنقلها لمن يرغب في معرفتها وذلك بإجراء مقابلات صحفية مع فلكيين كبار من جنسيات مختلفة.

والمهمّ في شروح الفلكيين لتكهنات نوستراداميس كشفها لتكهّنه بالأحداث الكبرى التي وقعت في العالم بعد زمنه، بدءا بقتل ملك فرنسا لويس الخامس عشر وزوجته ماريا أنطوانات، مرورا بالحرب العالمية الأولى ثم هتلر والحرب العالمية الثانية، كما أخبر عن مقتل جون كيندي وأخيه روبرت، وغيرذلك من الأحداث التي منها معارك الطائرات والغواصات التي لم تكن موجودة في زمنه، وحتى القنبلة الذرية أشار إليها بأنها ماحقة، ونعتها بالشمس الثانية.

فأما الحرب العالمية الثالثة فأشار ـ حسب تلك التفاسير ـ إلى أن بداياتها تنطلق من بلاد فارس سنة 1999 وتشتدّ في زمن البابا الثاني عشر وتستمّر سبعة وعشرين عاما، وفيها تُهاجَم المدينة الجديدة ـ لعلها نيويورك وقد حصل ذلك ـ ويموت الكثيرون تحت الأنقاض، ولا يجد الكثيرون ما يدفعون به غائلة الجوع. وفيها ذِكْر للدول التي تنفصل عن روسيا إذ تؤازر بلاد فارس.

4) الكشـف الصـوفـي :

رأى الإمام أبو حامد الغزالي في مقدمة كتابه: (إحياء علوم الدين) أن المراحل المتعيَّن قطعها على طريق التصوف ثلاث، يكون المريد فيها تابعا، ثم متصوفا، ثم صوفيا، والمرحلة الأخيرة هي التي تتكشف فيها البصيرة عن الأسرار الربانية، وتُدرك من الحقائق ما شاء لها الله أن تُدرك.

ففي سورة الكهف من القرآن الكريم أن رسول الله موسى عليه السلام اتخذ الخَضِر معلما له، وهوفقط عبد صالح.

ورُوِيَ أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان يخطب في الناس بالمدينة وكان له جند بالشام بقيادة سارية يقاتل الروم، فكشف الله له ساحة المعركة في تلك اللحظة فرأى جنود الروم يسعَـوْن لإدراك أعلى الجبل ليكون المسلمون تحت نظرهم وفي متناول سلاحهم، فصاح عمر: يا سارية الجبل.. سارية الجبل، فسمع صوتَه سارية وتدارك الجبل.

والأمثلة في هذا الشأن أكثر من أن تحصى.

غير أن بعض الصوفيين من ذوي الكشف الرباني تكهّنوا هم أيضا بأحداث عالمية جرت بعد وفاتهم.

سيـدي علـي بـن الحفصـي :

من هؤلاء الصوفيين الربانيين سيدي علي بن الحفصي العبيدي، وهو ولي صالح من أحفاد سيدي عبيد بن خُضيـر الشريف الشارف نزيل نواحي بئر العاتر بالجزائر. نشأ بناحية تبسة، وتعلّم بزاوية الولي الصالح سيدي محمد الشريف الواقعة في الطرف الجنوبي لمدينة تبسة.

اشتهر سيدي علي بن الحفصي بالتنبّؤ بأحداث المستقبل منذ صباه، إذ يُحكى أن شيخه سيدي محمد الشريف ظل أياما يسأله كل صباح بقوله له: هل رأيت شيئا يا بوخشم؟ وكان هو ينفي أن يكون رأى شيئا حلما أو كشفا. وذات يوم سأله السؤال نفسه فأجابه بقوله: نعم، رأيت أن الاتراك سيقطعون رأسك، فانج بنفسك. فقال الشيخ : لا مفر من قضاء الله. وكان الأمر كذلك بعد أيام.

ظل سيدي علي بن الحفصي يتنقل في جهات الشرق الجزائري والشمال والغرب التونسي تحيط به هالة من احترام الناس وتقديرهم إلى أن وافته منيته في أوائل الأربعينات من القرن العشرين، ودُفن بالمكان المعروف بـ(القْصيعات) الواقع قريبا من الطريق الرابطة بين الكاف والسرس، ويبعد عن مدينة الكاف بنحو ستة وثلاثين كيلو مترا. غير أن تاريخ وفاته ظل موضوع خلاف، ففي حين ذكر الأستاذ محمود براهم ــ في كتابه : تاريخ سيدي عبيد. المطبوع بالجزائر في أكتوبر 2005 ــ أن سيدي علي بن الحفصي يكون توفي سنة 1800 صرح لي أكثر من واحد من عشيرته أنه كان حيًا في سنة 1942، وأنه ربما كانت وفاته في سنة 1943.

يقال أن سيدي علي بن الحفصي كان في حالة جذب صوفي، وهو ينظم نبوءاته في قصائد من الشعر الملحون، محكمة الوزن، جيّدة السبك، تطول أو تقصر حسبما يقتضيه المقام.

لقد تنبأ بالحرب العالمية الثانية وببعض الأحداث التي وقعت فيها فقال:

الْـبـرُوسْ عْـلَى الْبَحْــرْ رَسَّـى
وْكَسَّــرْ جْمِــيعْ الـصّـنَايِــبْ
وْعَدَّا عْـلَى الـرُّومْ رُخْــصَـهْ
وْيَــا طُـمَّهَا مِنْ غْــرَايِــبْ
وْنُــوحِـي تَــرَى يَــا تْــبِسَّهْ
الاَمْــوَالْ رَاحــتْ ذْهَايِــبْ
وْ مِــنْ طَــانْجَهْ حَــتَّى اِلْ قْفْصَهْ
لَـعْـبِــتْ عَــلِيها الضّبَايِــبْ

وبالنسبة لتونس فإن سيدي علي بن الحفصي خصّها بعديد التنبؤات ثبت منها ما تعلق بأحداث مرّت في تاريخها. فمثلا تنبّــأ بتنحية الباي محمد الأمين الذي أبعد عن الحكم في سنة 1957 وتحــوّل النظام جمهوريا. وقد نعتَ الدبابات وناقلات الجند أثناء تطويق قصر الباي بـ(حَــماحِــيم وابْــراك) فقال :

تَـظْـهِرْ حَــــماحِــيمْ وَابْـــــرَاكْ
فَاوْهَـــامْ سُـــوحْ السّـرايـــا
لُــوحْ السَّــلَبْ عَــادْ بَــرْكَـــاكْ
مَــا عَـادْ عَــــنْدكْ بْــــقَايَــا
إذا قُـــلْــتْ مَــا هُــوشْ هَـكَّـــاكْ
خُــوذْ الْقَــلَـــمْ والــــدّوَايَــا
أُكْتُبْ وْصَحّحْ مَـــقـــــــالاَكْ
حَتَّــى تُــوقِـفْ عَـنْـدْ رَايَــا
الــرُّومْ وِالْــبَايْ هَــــتَّاكْ
لِــثْـنِــينْ ظَهْــرُوا رَعَايَــا

وهو يأسف لتنحية الباي ويُعظم أجره لتونس التي ينعتها بـ(الواهْمه) ويُعزّيها في ذلك لما سيصيبها من متاعب وصعاب أثناء فترة حكم الزعيم الحبيب بورقيبة رحمه الله فيقول :

يَــا الْواهْمَـــهْ يْعَظّــمْ أَجْــــرِكْ
في الْمَحَــكْــمَهْ و الْبْــيَايَا
لَــزُّوكْ لِــينْ بَــانْ فْجـرِكْ
وْصُعْبِتْ عَــــلِيكْ الثّــنايا
وْيــا ويحْ دِنْــفِــيرْ دَخْــلِكْ
بِــدْنُــوسْ يَلْحِــقْ عَــنايا
بِــخْــرِقْ الشّرِيعَـــهْ يْهَــتّــكْ
يْوَظّــفْ عَـــلِيكْ الــرّعايا

وتنبأ سيدي علي بن الحفصي بضعف الدول الإسلامية، ووقوعها دولة بعد أخرى في قبضة المحتلين:

بَـرُّوا يَـا الإِسْلاَمْ تِـتْـوَتُّوا بِالْجَارْ
لاَ تِـنْـفعْ حِيلَـهْ وْلاَ بُنْيَانْ حْـرُوكْ
رَاهِـي جَـايَهْ سَاعَهْ عُسْرْ وْمُعْـصَارْ
واللِّي جَا فِي عْـرَا ضْها يُومُـو مَهْلُوكْ
هذا ما كـان في وعْـدْ اللهْ صـارْ
رَاوْ الْـوَطْنْ مْـتاعْـكُمْ لِـيهمْ مَمْلُوكْ
بْـإِرادَةِ الله الـرَّبْ الـقَـهَّـار
سامِكْ السَّـمَـاءْ ومْجَـرِّي الفلْـوكْ

فأما المجتمع العربي فقد تنبـأ في شأنه سيدي علي بن الحفصي بالتفكك وفساد الأخلاق، وتمرّد الأبناء على آبائهم، منتقدا بُـعْـدَ بعض رجال الدين عن الطريق القويم وعنادهم الذي لا مبرر له فأورثهم ذلك شقاء وانحيازا إلى جانب الباطل، يقول:

ياصاحــــبي كُـنْتْ رَوَّادْ
هَــوِّمْــتْ كَمْ مِنْ سْـلِـيلَـهْ
مِـنْ بَـارْدُو الْ رُوسْ لَرْدَادْ
مْـنِ الـرَّابْعَـهْ للطّـويلَهْ
مْـنِ الشَّـامْ مَـلاَّ الْ بَغْـداد
مَـلاَّ الْ مَـزْرِقْ سْهِـيلَـهْ
نَـلْقَى الْـبَـلاَ عَـادْ يِنْزَادْ
والْـقَـحْـطْ عَـمْ الْـقبِيلَـهْ
عْـلِ الْقَحْطْ ساموْرْ وَقَّـادْ
نْـزِلْ الرّبَـا في الْعَديلهْ
لاَ عاذْ في الصَّـحْ ميعادْ
وْ لاَ عَـادْ خِـيوَهْ دُويلَهْ
وكْـثير منْ عَـرَبْ الاَوْراد
كِـي وْرَقْ طَـايِحْ نْـشِيلَهْ
حَـازْ الشّقَا وْكُثْرْ لِعْـناد
والـذي بَاطِـلْ بْطِـيلَـهْ
والظُّـلْـمْ مَـا زَالْ يِـنْزَادْ
وْمَـا عَـادِشْ مِـنْ يْقِـيلَه
والأَبْ مِنْ عَصِي الأَوْلاد
حَـيْـرَانْ بَطْـنو عَـلِيلَهْ

والعجيب أنّ سيدي علي بن الحفصي تنبأ بحوار الأديان والحضارات الجاري اليوم إذ قال:

مَـلاَهْ يَـا عَضِيـدِي
هِلْكِـتْ وْرَاحِـتْ ذريعَـه
مُسْلِمْ وْ كَـافِرْ وِيهُودِي
جُو فِي الْمَذَاهِـبْ طْبِيعَـه

وليس أصدق من القول المأثور: كذب المنجمون ولو صدقوا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصبيّة الشقيّة في الحكاية الشّعبيّة (*)

دليلة شقرون

مـدخــل أول :

لا تزال القصص والخرافات تستهوي الصغار والكبار على حد سواء وتوفر للنفوس لذة لا تضاهيها لذة ولا يزال العقل البشري بمقولاته المجردة الجافة عاجزا عن إدراك سر ذلك الرواء الوجداني الذي يمتلي به الطفل فيهتز طربا او تتملكه موجة من البكاء فتنهمر الدموع من عينيه وهو يسمع حكاية مثيرة ولا سر ذلك الابتهاج العميق الذي يغمر الكبار وهم يحلقون في عالم سحري مما لا عين رأت ولا أذن سمعت على جناح المخيلة الجميل وفي رحاب اللامعقول والعجيب. وإذا كانت الجماعة تنتج نفسها وثقافتها في آن، فان الخرافة جزء من الإنتاج الثقافي للجماعة وهي من عادات وسلوكات واعتقادات ورؤى مختلفة وأشكال تعبير جمالية متنوعة وفي البداية كانت الحكاية كما يقول بول فاليري في رسالة عن الأساطير. لذلك فإن للخرافة بعدين: بعد محلي خاص يرتبط بجماعة بشرية في رقعة جغرافية معينة فترتدي الخرافة حلة هذا الواقع وتنطق لغة قريبة من لغته وتعبر عنه بشكل أو بآخر. وبعد كوني إنساني يتجلى في ذلك الموروث الإنساني المشترك الذي يتكرر في كل خرافات العالم وبكل اللغات والألسنة ويمثل المخزون الحضاري ككل.

مدخل أول :

ما هي الخرافة :

* لغـــة: يعرف ابن منظور الخرافة في لسان العرب بكونها «الحديث المستملح من الكذب والخرافات الموضوعية من أحاديث الليل».

* **اصطلاحا** : الخرافة جنس من أجناس الأدب الشعبي الشفوي تقوم على السحر والخوارق ساردها مجهول تتناقلها الألسن على مر الأجيال وهي ليست ملكا إلا للمخزون الثقافي الجماعي والذاكرة الشعبية الموغلة في القدم.

ومن مميزاتها في بلادنا أنها تلقى غالبا على لسان المرأة الراوية العجوز ليلا أثناء السمر في البيت.

كما أن الخرافة تمثل من حيث بناؤها السردي وحدة متماسكة يحكمها تسلسل تتابعي. تبدأ باستهلال كله توجد ودعاء، وتنتهي بخاتمة سعيدة تعيد الأوضاع إلى هدوئها الأول أو إلى توازن فريد تتزوج فيه البطلة ولد السلطان غالبا.

وقد حفل الموروث الشعبي التونسي في كل الجهات

*) قدّمت هذه المحاضرة في منتدى التراث الشعبي حول «الحكاية الشعبية» الذي نظّمته المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بتطاوين يومي 17 و18 ماي 2008.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخاصة بالجنوب برصيد هائل من الخرافات جعلت مخيلتها تخزن شخصيات خرافية عديدة «أمك الغولة» «عجوزة القايلة» ويعسر علينا ذكر الحكايات كلها في هذا الحيز الضيق لكن سنقتصر على حكايتين:

– **الأولى** : حكاية حبة الرمان التونسية بالاعتماد على كتاب الناصر البقلوطي «مقولات في التراث الشعبي» والثانية انتخبناها من حكايات عبد العزيز العروي وهي حكاية «صاحب الغبنات» وردت في الجزء الرابع.

ويمكن ان نذهب مذهب الأستاذ الناصر البقلوطي في تصنيف الحكايات الخرافية في تونس إلى نمطين حسب تصنيف قريماس: ففي النمط الأول تنطلق الحكاية من تصوير وضع اجتماعي متماسك يرتكز على الاعتراف بسلطة الاسلاف. وعندما ينخرم هذا الوضع يتعهد البطل بإعادته إلى سالف عهده. وفي الحكايات التي تنتمي إلى النمط الثاني يتعرض الانسان نفسه الى الاستلاب فيعمل على محو الإساءة ودفع المكروه. ويحتوي النمط الثاني على نفس الاختبارات غير أن الانطلاق يكون من شعور بفساد الأوضاع العائلية أو الاجتماعية عامة بتعرضها لضرر. وإلى هذا النمط الثاني تنتمي إشكاليتنا أو مدار موضوعنا ذلك أن الفتاة أو البطلة في اغلب الحكايات التابعة للنمط الثاني تكون هي الشخصية المركزية التي تضطلع بكل الأعمال البطولية. فكيف تجلب صورة الفتاة في بنية الخرافة التونسية وما هي الأبعاد الاجتماعية الكامنة وراء العالم الخرافي المتخيل؟

تشريع العنوان :

يبدو العنوان مشحونا بدلالة قاتمة لأنه طبع على الشقاء واكتسى مدلولا اجتماعيا واضحا. ولعل ما دفعني إلى تناوله هو كون البطلة كثيرا ما تكون صبية ألقتها الظروف والأقدار أمام صعاب عديدة سيتكفل السرد بتخطيها إذ استحال ذلك في الواقع كما تراءى لي وأنا استحضر خرافاتنا أن العنصر المشترك لا يكاد يغيب عن أي متن هو الأنثى موضوع اضطهاد أو مضطهدة.

كما أن المرأة عموما هي قوام الخرافة الشعبية ككل رواية أو بطلة ضحية أو فاعلة خيرة شريرة لكن في المداخلة المحدودة لن نركز على فاعلية المرأة العجوز وعادة ما تكون «عجوزة الستوت» شريرة زارعة للألم والأسى للفرد والجماعة معا. ولن نركز أيضا على صورة الزوجة في صراعها مع الضرة أو المجتمع لكن سنركز على الصبية ونبحث عن حضورها من خلال بناءين متكاملين: يمثل الأول السطح ونعني به النص أو البناء الفني الخرافي ويمثل الثاني القاع المترسب في أعماق النسيج المتخيل ونعني به البناء الاجتماعي المعيش. بين المتخيل الخرافي والواقعي المعيش سيكون عملنا وستتجه قراءتنا لبعض النصوص الخرافية التونسية والخاصة بجهة صفاقس بالدرجة الأولى.

فإلى أي مدى حمل هذا النص الشفاهي الخرافي المتناقل عبر الأجيال صدى أو أصداء هذا الواقع القاهر للفتاة في المجتمع التقليدي خصوصا ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صورة البنت في الحكاية الشعبية :

مدار المداخلة هو البحث عن موقع الصبية داخل الخرافة في تأرجحه بين الواقعي وبين المعيش والمحكي أما العلاقة بين العالمين فيمكن أن نردّها إلى نوعين من العلاقات أو مستويين من التجليات وهما التماثل والتقابل أو التجاوز.

1 – مستوى التماثل :

أما مستوى التماثل فلا نقصد به التطابق التام بين ما يرى وما يعاش لأن ذلك مستحيل التحقق فالبناء الخيالي يبقى دوما ذلك العالم المتعالي على الواقع الذي يخترقه اختراقا، لكن نقصد ذلك الصدى الذي تتركه الخرافة في الملتقى فتحيل على وضعية اجتماعية مخصوصة، فحين نسمع خرافة تتشكل أمامنا تدريجيا صورة الفتاة الضحية داخل الأسرة والمجتمع عموما.

وكثيرا ما تتجلى البطلة رازحة تحت أعباء ثقيلة معرضة لأخطار عديدة خاصة إذا غابت الأم وحلت محلها زوجة الأب المعادية المعرقلة لإرادة البطلة فإذا بها تطرد بلا رحمة من جنة الطفولة وعالمها البريء ليزجّ بها في جحيم العمل الأسري الشاق تصطلي بناره المحرقة وتتحمل مسؤوليات تفوق طاقتها وتهدد بذبول صباها ونضارتها ويخيم عليها كابوس العزوبة الدائمة وهي الكارثة المحدقة بالفتاة عموما وبكل فتاة.

هكذا يتجلى واقع الفتاة من وراء الخرافة سلبيا قاتما يسدّ أمامها كل باب الخلاص ذلك أن من واجبها العناية بشؤون البيت وتواجه غالبا بزوجة أب شريرة تمنعها من السعادة وتسد أمامها كل باب للزواج وهو الحل السحري لجميع مآسي البنت التقليدية.

يقول الناصر البقلوطي: المرأة كضحية الإساءة وكبطلة تصفي الإساءة وتنهيها... وفي كثير من الحالات تحتوي العائلة نفسها على بذور الفساد مثل تعدد الزوجات الذي يمثل مصدرًا من مصادر توتر العلاقات بين أفراد العائلة نفسها بانعكاساته السلبية على الأطفال والبنات بصفة خاصة «وغياب الأم أيضا الذي يحتّم على البنت الكبرى أن تعوضها وأن تقوم مقامها» ولا يمكن أن نتحدث عن شقاء البنت دون إشارة إلى الحبس الذي لا يمكن أن تتخطّاه إلا عبر الخيال والخوارق والسحر.

فلا أمل لها في الخروج من هذا الإسار تحت سلطة التقاليد والعادات وخاصة سلطة الأب في النظام التربوي التقليدي الذي يوجهها لتستعد أن تكون ربة بيت صالحة. كما تشير إلى ما تعانيه البنت في بيت لم ينجب ذكورا كما سنرى في حكاية صاحب الغبنات أو صاحب البنات.

هذه بعض أوضاع البنت في الواقع الاجتماعي غير أن عالم الخرافة يحيل عليها بل يلّح عليها لغاية الارشاد والتعليم والوعظ والتأثير والأمثلة عديدة في الحكايات الشعبية التونسية وخاصة في جهة الجنوب لا الخرافة توجد وتزدهر حيثما توجد جماعة إنسانية لان تلك خاصية إنسانية.

ويمكن ان نستحضر بعض قصص العروي أو بعض الحكايات المعروفة التي وجدناها في جهة صفاقس تشترك في الجوهر وتختلف في بعض الجزئيات المحلية مع بقية الجهات مثل ما أورده البقلوطي حول «حبة الرمان» التونسية وهي في مصر حكاية: امرأة الأب «وهي في قطر فسيجرة».

وقد أجاد هذا الناقد الباحث في تحليل هذه الخرافات الثلاث وعقد أوجه التشابه بينها لكن ما نلتقطه من كل هذا هو صورة الفتاة المضطهدة أو هو الصورة السلبية للفتاة التي هي في نفس الوقت مضطهدة تتسبب في قتل أمها وستغدو بعد ذلك مضطهدة من قبل زوجة الأب وكأنها لاقت عقاب فعلتها الشنعاء لكن أبت الخرافة آخر الحكاية إلا أن تصنفها وتعيد التوازن وتسد الخلل.

وفي حكاية «حبة الرمان يبدو أن الأم تمثل عائقا يحول دون إدراك الفتاة الناضجة. لهذا تحتم القضاء عليها وبعبارة أخرى لقد وقع استبدال الأم الوالدة والمانحة للحياة بالأم المعلمة المكيفة للحياة ويعدّ ذلك في نهاية المطاف تغلب الثقافة على الحكاية»

ويمكن ان نتقي بعض المقاطع من «حبة الرمان» التي تبدأ كأغلب الخرافات باستهلال كله دعوة للتوحيد والاستغفار والخير والعمل الصالح «توحد الله ولا إله إلا الله ومن عليه الذنب يقول استغفر الله يا سادة ويا مادة يدلنا ويدلكم على طريق الخير والسعادة كلامنا ترتيب أحلى عجيب أحنا وياكم نصلوا ع النبي الحبيب».

ثمة مرا عندها بنية اسمها «حبة رمان» هاك الطفلة كانت كل يوم تمشي للمعلمة نهار قالت لها: يا معلمتي تاخذشي بويا. قالت لها المعلمة وأمك قالت لها: تو نشوف كيفاش نتخلصو منها، نهار المعلمة قالت لها: «آهي عقرب ارميها في خابية الشريح» إلى آخر الحكاية التي انتهت بموت الأم وهي تصرخ يالطيف يدي.. يا لطيف يدي.

هذه الحكاية على ما فيها من قسوة وبشاعة لها ما يبرر حضورها فكأن هذه البنت عبرت عن رفض البيت بسلطته القامعة حين فضلت المعلمة لا الأم وكأن الحياة الاولى مع الأم لم تكن تروق لها فزرعت فيها بذور الشر والعنف والعدوانية فها هي السبب في قتل أمها وتحدث اختلالا كاملا داخل الأسرة وهاهي المعلمة التي كانت في الأصل تعلم البنت حرفة صارت شريرة ولعلها هي أيضا وجه من وجوه الاضطهاد للمرأة.

وحين نواصل الحكاية وتتملكنا لذة المتابعة ندرك عمق الصلة بين ما يحكى في عالم النص من خلال علاماته النصية. وما يجري فيه فعلا في واقع أغلب الأسر فتصبح المعلمة زوجة الأب التي تلحق الأذى بحبه الرمان وتفضل عليها ابنتها وتصنع بها الويلات وتطلب منها أصعب الأعمال كتقشير الكميات الكبيرة من السمك وطحن الحبوب وتحرمها من كل راحة وهناء. الليلة لو كان المرقة ما تاكلهاش والجردقة ما تكلهاش وشكارة الشعير ما تحركهاش اللي في راسي نعملهولك.

هذا هو البعد الحقيقي الخفي الكامن وراء النص والذي يحيل على منزلة دونية للمراة وللأنثى بالأساس في واقع اجتماعي متسلط، لكن يحضر الخارق العجيب واللامعقول ليقدم المساعدة والعون فيحضر المستوى الثاني من العلاقة بين الحكي والمعيش أي النهيش أي مستوى التقابل.

فاين يتجلى ؟

مستوى التقابل أو التجاوز:

إنه التباعد بين ما يحكى وما يعاش بين الحقيقي والواقعي وبين السردي الخرافي الذي كأننا به يصلح الخلل وينشىء المنشود فيخلص الضحية من براثن الاضطهاد ويغدو السحر بديلا عن الواقع وتعويضا له.

وإذا بالسّمكتين تنطقان وتعدان البطلة بالحرير والذهب والخير الكثير: الحوتة يا حبة الرمان سيبيني تصيبيني سيبتها قالت لها: يجعلك أنت تمشي والحرير بين ساقيك الحوتة الأخرى: يجعلك أنت تمشط راسك والجوهر والمحبوب طايح وإذا بالكلب الأبيض يقودها إلى دار الخير ويدخلها من الباب الزين بعد أن التهم عوضها الطعام الرديء وقام عوضها بطحن الحبوب وتنظيف البيت فتحوّلت الفتاة من بؤس إلى نعيم لكن بفضل نجاحها في الاختيار التاهيلي وبفضل مساعدة القوى والأدوات السحرية التي تقلب الموازين لصالح الفتاة وتخلق تفوق بقية القوى.

(رمزية السمكة) وكما يعد الراوي الفتاة المضطهدة بالنعيم يعد الفتاة المدللة الشريرة بالشقاء حين يجعلها تفشل في الامتحان التاهيلي فتلقى عقابا بشعا وتتحول من النعيم الى الجحيم: الحوتة: بر يجعلك وأنت تمشي والفع والحناش بين ساقيك جات باش تاكل قطوس أكحل طلعلها.

الخرافي إذن هو وجه من وجوه التعبير الفني عن ذلك التوق إلى التحرر والخلاص ويمكن في هذا السياق استحضار رواية أدبية فاطمة المرنيسي «نساء على أجنحة الحلم» وفيها بعض قصص النساء التي لا تخلو من بعد رمزي يعبر عن التوق والشوق إلى التحرر ومن بينها قصة «المرأة ذات الاجنحة» النساء كن يحلمن بالتجول في الأزقة. وأشهر حكايات عمتي حبيبة التي كانت تحتفظ بها للمناسبات الكبيرة هي حكاية «المرأة ذات الأجنحة» التي تطير من الدار حين ترغب في ذلك وكل مرة تحكي فيها قصة تشد النساء تلافيف القفاطين إلى الحزام، ويشرعن في الرقص فاتحات أذرعهن كما لو كن سيطرن».

إنها قوة الخرافة تزرع الأمل بالحرية وتحطيم الجدران اختزلته المرنيسي في هذه الحركة النسائية الراقصة التي تعبر عن دور الخرافة في كسر حصار الزوج والسلطة الأبوية القاسية التي حكمت بأن تحدد كينونة البنت في مساحة ضيقة هي البيت، العدو اللدود لانعتاق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأنثى ومساهمتها في الحياة العملية ولم يبق أمامها إلا الخرافة تكسر كل حد زمني أو حد مكاني وتستهزئ بالمسطور المستقيم وتحلق في الأفاق الرحبة. فتولد أمام السامع بنت جديدة تختلف عن ذلك القابعة وراء الجداران تغسل الصحون وتنظف المنزل وتقنع بما قدر لها. تولد ولادة فنية تتحدى الولادة الطبيعية. فما نعنيه بالتقابل هو ذلك التمايز النوعي بين صورة البنت الساكنة الخاضعة في الواقع وصورتها المتعالية الفاعلة في الخرافة أو في رحاب العجيب. فـ «لا مكان في عالم الحكاية للضعفاء، والأقوياء هم الوحيدون الذين ينجحون في مسعاهم». وهكذا أدت الحكاية وظيفة تعويضية تخفف من وطأة الواقع يقول البقلوطي : ومن المفارقات العجيبة التي تميز الحكاية الخرافية التونسية أنها تقدم عالما مبنيا على الذكاء والدهاء وعلى القسوة والخوف».

وما حصل في أول الحكاية حصل في آخرها عند الوصول إلى اختبار الزواج وتحرم حبة الرمان وترشح حفصة للزواج بالأمير. ولكن تتدخل القوى الخارقة والخيال المبدع لتقلب الموازين لصالح الفتاة الضحية فيتزوج بها ولد السلطان وهي المكافأة العظيمة التي تؤول إليها كل الحكايات تقريبا.

«بعث جاب حبة الرمان وعرس عليها ومشينا وجينا رحمة الله على والدينا فيما جبنا ونسينا»

وهذه نهاية تقليدية تتكرر في أغلب حكاياتنا الشعبية وتكون النهاية عادة سعيدة خيرة تمحو كل الأضرار وتقضي على كل الشرور.

هكذا انبنت خرافة حبة الرمان على تقاطع الواقعي والعجيب الخارق من جهة وعلى بناء مزدوج تتناوب الأدوار فيه حبة الرمان الفاعلة الايجابية الضحية / المنتصرة، وحفظه الفاعلة السلبية المدللة المهزومة غير أننا نعثر في موروثنا الحكائي الشعبي على عديد النصوص التي تصور نماذج أخرى من الصبايا يعانين وجوها أخرى من الاضطهاد.

ولنا في بعض ما يرويه العروي أمثلة كحكاية «صاحب الغبنات» ولها سطح فني وقاع احتفالي واقعي.

ففي الخرافة تتغلب الصبية المغبونة على ابن العم الغني وتعيد الاعتبار لوالدها المهموم صاحب البنات السبع أو صاحب الغبنات كما ينعته أخوه.

أما في الواقع الذي يحيل عليه النص فنجد والد البنات في صورة دونية وفي وضع سخرية ونجد البنت مسجونة في البيت لا تملك إلا التأوه والأنين، وإذا بالفن يغدو بمثابة التعويض الخيالي أو الحلم الذي تحكيه عادة المرأة بلسانها فتسمح لمخيلتها وللأدوات السحرية الخارقة بأن تخلصها من الواقع الموجود «يا كرسي الذهب طير... طير... طير وجيبني في العرس وخليني». وبالخيال والخوارق تهتك حجب البيت ويلقي بها في معترك الحياة تعارك الأمواج وتقهر الصعاب وتواجه أيضا سلطة الرجل وتنتصر عليه وهذا ما تحققه الخرافة هو بديل عن الواقع.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

وهذه مقاطع من حكاية صاحب الغبنات لعبد العزيز العروي «يحكيو على زوز إخوه... واحد تاجر مبسوط واحد نجار يسكنوا فرد زنقة التاجر في قاع الزنقة والنجار في راس الزنقة التاجر عنده ولد والنجار عندو سبعة بنات...

النجار كل صباح يخرج ياقف قدام باب الدار حتى يتعدى خوه يقول لو : صباح الخير يا صاحب الخيرات :

يقول لو الآخر : صباح الخير يا صاحب الغبنات.

كل صباح على ها المعدل حتى ولّى هاك النجار في غم وهو حاطط في قلبو وكل نهار يزيد ينحل. الصغيرة من بناتو قالت شبيه بابا كل نهار إتالي ليس القدام

قالت بالجاه صار هو هكة بابا صاحب الغبنات على خاطر عندو سبعة بنات ؟

قعدت تخمم وتدبر

أش من عمله تعملها باش توري إلى الطفلة مظلومة وغالطين فيها

وما هيش غبينة. . .»

وتخرج الصبية مع موكب ابن عمها وتشق البحار وتحقق الأرباح وتعود بالخيرات وتتزوج ولد السلطان إما ابن عمها فيعود خائبا فاشلا وكأن الخرافة هي التعويض الفني عن الواقع البائس.

وبعد أن كان التاجر يضحك ويقهقه على أخيه النجار «قام الآخر يضحك ويقهقه حتى طاح على قفاه»

صار آخر الحكاية حزينا تعيسا.

«وصلت الشقف لبلاد بوها، بعثت خبر خلط بوها جاب كروسه، عمها جاب كروسه ووقفوا يستناو أيا هبطت لابسة رامية الرزمة ورامية النقاب. عمها واقف يستني، ياخي هبطلو ولدو (لا عز إلا عز الله) لابس هاك الشكارة وبالوسخ متاع الزيت ولات تبرق. ندب وجهو (هبطهم من فوق اللوطة) وآخر الحكاية انقلبت الأوضاع لصالح النجار «بنتي خير من ألف ولد» من غدويكه النجار وقف على راس الزنقة خوه خارج قال لو صباح الخير يا صاحب الخيرات قال لو صباح يز قل لي صاحب الغبنات غبنتي ماهي على غ.

البنت الصغرى قهرت عائق البيت حين أبحرت مع ابن عمها وواجهت صعوبات الطبيعة فولدت من الجدب خصوبة وأفرغت البراميل الملاى بالماء فحولت الجماعة من حالة موت إلى حالة حياة وانبعاث «يلقو البارح يدور في البلاد : شربة الماء بدينار. (والبلاد ما صبتش عليها الشتاء أربعة وإلا خمسة سنين شاحت الأمواجل شاحت الأبيار والوديان.

قالت : ها وعندي الماء وبدت تهبط بالبرميل والبرميل اللي يفرغ تعبيه بالذهب.

كما قهرت الصبية عبر الخرافة أيضا عائق العمل والإنتاج فصارت تبيع وتشتري والتجار فرحنين بسي يحي «والتقت ابن السلطان الذي سيزف عليها في الأخير بعد بحث مشوق ومطول عن حقيقة هويتها «زعمه راجل ولاّ مرا» ورغم ما في هذا التردد من دفع للحركة القصصية ومن تشويق إلا أنه يكشف عن الرغبة الدّفينة لدى هذه البنت وولد البنت وربما كل بنت في قتل الفارق بين المرأة والرجل. . . لعله الحلم بالمساواة القابع في أغوار النص ينتظر أن يتحقق في الواقع.

«يامي هاك التاجر جا جديد للبلاد الخليقة خليقة نساء والصفة صفة رجال»

وتتعرض الصبية لامتحانات عديدة تثبت أنها امرأة فإذا بهذه الاختبارات ترسم هذه النظرة السلبية للمرأة التي تجعل الفل والياسمين يذبل ويفقد كل نضارة حين تنام عليه النساء ويصبح يانعا حين ينام عليه الرجال: «ها تجربوا بحاجة أخرى رآهم النساء كيف يرقدوا على الفل والياسمين يصبح مذبال وكيف يرقدوا عليه الرجال يصبح منعنع».

الخرافة إذن هي عالم عجيب تحركه الخوارق والمعجزات، ولكنه يبقى ذا طابع واقعي محلي، ولعله يرتبط بتركيبة المجتمع عموما.

خـــاتـــمـــة :

هكذا بدت صورة البطلة متحكمة في النسيج الفني للحكاية الشعبية. بل إن حضور المرأة هو العمود الفقري لكل هذه الخرفات سواء لحظة الرواية أو أثناء الأحداث.

والحكاية مهما كانت متصلة برقعة جغرافية محددة إلا أنها في الحقيقة ملك للذاكرة الإنسانية، وهي جزء من الإرث الثقافي العالمي الذي لا موقع له على خط الزمان ولا المكان. لكن مهما تواشج الواقعي المتخيل فإن العالم المتخيل الخرافي أبدا لن يحاكي ما يجري في الواقع، لكنه في المقابل البديل الجميل والجمالي له.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الحكاية الشعبية الإيطالية
جهة لوكانا نموذجا

عبد الرزّاق الحدّاد

انعقدت بمدينة الحمّامات ندوة دوليّة حول «الحبّ في الحكاية الشعبيّة المتوسطيّة»، نظّمتها وحدة البحث «انتروبولوجيا الثقافة العربية والمتوسطيّة»، بكليّة الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، بالتعاون مع المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بولاية بن عروس خلال ماي 2008.

ألقى أساتذة إيطاليون محاضرات حول معاني الحب المختلفة في تراث القصص الشعبي لجهة لوكانا (lucana) التي تقع في الجنوب الايطالي، يحدها من الغرب البحر المتوسط ومن الشمال جهة نابولي ومن الجنوب جهة بوليا (Puglia) التي تقع حذو مفترق بحري بين هذه المنطقة الجبلية التي تمتد على ضفاف المتوسط.

عرفت لوكانا في القرون الوسطى كما شدّد على ذلك الأساتذة المتدخلون تأثيرا عربيا إسلاميا مازالت آثاره واضحة للعيان إلى اليوم من خلال بعض العادات والتقاليد وفي التراث الشفوي بما في ذلك الحكايات الشعبية التي توارثتها الأجيال جيلا بعد جيل، وأجمع الباحثون الإيطاليون الأربعة (روبرتو بيكاردي (Roberto Picardi)، رونالدو فيتا (Ronaldo Vita)، وإيفانا فيتا (Ivana Vita)، وانيزيَ بيريتا (Agnese Berretta)) على أن القيم التي تعبر عنها الحكايات الشعبية الإيطالية عموما وحكايات جهة لوكانا (lucana) خصوصا هي نفسها القيم التي تعبّر عنها الحكايات الشعبية التونسية والعربية المتوسطية عموما إلاّ فيما يتعلق بالرموز الدينية التي تتكون بالطابع الإسلامي في جنوب المتوسط في حين تصطبغ بطابع مسيحي في شماله. وفيما عدا ذلك فإن القيم التي تدعو إليها الحكايات في الضفتين هي قيم الخير والتسامح والمحبة والتعاون وانتصار الحق على الظلم والخير على الشرّ وهي قيم تتبادلها شعوب المتوسط على مرّ العصور فيما تتبادله من أفكار ومعتقدات وطقوس، تماما كما تتبادل السلع والبضائع.

في مداخلته حول الجذور التاريخية للحكاية المثلية الإيطالية ورموزها في لوكانا (lucana) عمل د. روبرتو بيكاردي وهو رئيس جمعية الصداقة التونسية المعروفة في إيطاليا بالنشاطات التي تنجزها للتعريف بتونس وفنونها وسياحتها وتاريخها، على إبراز القيمة السوسيولوجية والنفسية والتعليمية للحكاية المثلية الإيطالية التي وإن كانت شخصيتها من الحيوانات «ثعلب- ذئب- أسد» وغيرها، فإنها تعالج قضايا الإنسان الواقعية في بيئة زراعية كثيرا ما كانت تتعرض إلى مخاطر مثل المجاعات والفقر والحروب.

وحتى يبرز أهمية الحكاية الشعبية في جهة لوكانا قديما أعطى بيكاردي مثالا على ذلك حاكم مدينة لاغونغرو (Lagonegro) في القرن السابع عشر ويدعى جيانباتيستا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

بازيلي (Gianbâttista Basild) الذي وضع باقة من الحكايات الخرافية سرعان ما ذاعت في سائر أنحاء أروبا وأثرت تأثيرا بالغا في الخيال الشعبي الأوروبي عامة. إذ نجد لها صدى في الحكايات المشهورة التي دعمها الإخوة غريم (Les Frères Grimm) في ألمانيا مثل «سندريلا (Cendrillon) أو فتاة الرماد، الأميرة النائمة وغيرهما من الحكايات التي صارت بفعل الترجمة ذائعة في سائر أنحاء العالم.

المحاضرة الثانية التي لفتت انتباه الحاضرين هي التي قدّمها الأستاذ رونالدو فيتا (Ronaldo Vita) حول «الحب في زمن الصعاليك». وهم صعاليك لوكانا في القرون الوسطى. الذين ذاعت قصص مغامراتهم وفتوّتهم وتفنن الخيال الشعبي في الإضافة إليها تماما كما فعل الخيال العربي وهو ينقل لنا حكايات الشطار والعيارين والفتيان في مصنفات الأدب القديمة وفي حكايات ألف ليلة وليلة.

أكّد فيتا في محاضرته أن حكايات الصعاليك قد انتشرت لدى مزارعي لوكانا في العصر الوسيط، يتناقلونها ويستمعون إليها أثناء سمرهم في القرى والجبال النائية. وهي حكايات تمجّد قيم الثأر والفروسية والبطولة لا سيما التي تتعلق بالحبّ والتضحيات الجسام التي يبذلها الصعاليك في الفوز بمن يحبّون من النساء.

والملاحظ أنّ هذه الحكايات لا معنى لها خارج «ثقافة الفلاحين» هؤلاء الذين عملوا طيلة قرون على روايتها وإعادة إنتاجها. وتأكّد كتب أحد زملاء فيتا وهو فينشنزو لابانكا (Vincezo La Benca) حكايات الأرض والناس في لوكانا (Racconti di terri et di gente Lucana) ورحلة في لوكانا (Viaggio in Lucana)، عن اتصال هذه الحكايات بالوسط الزراعي.

في المحاضرة الثالثة وهي بعنوان «كان في قديم الزمان... لعبة المنجل»، كشفت الأستاذة إيفانا فيتا (Ivana Vita)، أنّ حكايات جهة البازيليكات (Basilicata) في إيطاليا لا يمكن أن تفهم ثقافتها الشعبيّة والفلكلورية كالأغاني والأمثال وحكايات القدّسيين (Lagiographie) دون الرجوع إلى القضايا الأساسية التي يعيشها الإنسان في حياته مثل الولادة والحمل والمرض وجميع أوجاع الحياة وصولا إلى الوجع الأكبر وهو الموت.

اختارت إيفانا التحليل النفسي لمقارنة ما جمعته من حكايات إيطالية غير أن طرافة محاضرتها تكمن في مقارنتها بين ما يدور في الحكايات من جهة ومضامين بعض الرقصات الشعبية الإيطالية في البيئة الزراعية في مواسم الحصاد وجني الثمار من جهة أخرى، واجتهادها في تحليل دلالتها ومضامينها وارتباطها بالواقع.

أما المحاضرة الأخيرة فقد ألقتها الأستاذة أنييزي بريتا (Agnese Berretta) بعنوان «حكايات وخرافات للحلم والتذكّر» جمعتها من عشرين قرية تقع في جهة البازيلكاتا من أفواه الشيوخ والعجائز. وهي حكايات وخرافات يتناقلها عادة النساء من جيل إلى جيل ويروينها لأطفالهنّ حول الموقد في أيام الشتاء الباردة.

عالم هذه الخرفات هو عالم السحر والغيلان والخيال المغرق في التصورات الأسطورية والميتافيزيقية. ولكن إذا نظرنا إليها بعمق، نتبيّن في المحاضرتين الأخيرتين اللتين قدمتهما تباعا الأستاذة إيفانا فيتا (Ivana Vita) القيمة الثقافية والتاريخية للحكاية باعتبارها تحفظ الذاكرة الجماعية من الضياع، وكونها المخزن الأخير الذي يحفظ عادات الأجداد وتقاليدهم المتوارثة عبر العصور علاوة على احتفاظها بخصوصيات الجهات المحلية المهددة بالاندثار بفعل هيمنة اللغة الايطالية المكتوبة في المدرسة ووسائل الإعلام. لذلك تعتقد «أنييزي» أنّ هذه الحكايات شهادة حية من الأرض والإنسان معا ينبغي العمل على استمرارها وديمومتها حتى لا تنفصل العلاقة بين الماضي والحاضر وحتى تستمر روايتها والاستماع إليها، والانتفاع بمعناها ومغزاها. ولا تجد «أنييزي: للتشديد على أهمية الحكاية أفضل من الحكمة السيبيرية (من سيبيريا) القائلة «إنّ شعبا لم يعد يروي حكايات هو معرض إلى أن يموت من البرد».

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الكائنات البائنات
في الحكاية الشّعبيّة التّونسيّة (*)

العادل خضر

يدشّن ريجيس دوبريه - أحد الميديولوجيين Médiologues الكبار ممّن اعتنى بالصّورة والوسائط الأخرى وعلاقاتها المعقّدة بالسّلطان Pouvoir في حقب مختلفة من تاريخ الإنسانيّة الثّقافي - كتابه الشّيّق الجميل «حياة الصّورة وموتها» بهذه الحكاية العجيبة:

«في يوم من الأيّام، طلب أحد أباطرة الصّين من كبير الرّسّامين في القصر محو الشّلاّل الّذي رسمه في لوحة جداريّة، لأنّ خرير الماء كان يمنعه من النّوم» (2) ويعلّق دوبريه على هذه الحكاية بقوله «نحن الّذين نعتقد في صمت اللّوحات الجداريّة لا بدّ أن نقع تحت فتنة هذه الحكاية».

لن نعقّب على هذا التّعليق، ولكن يمكن أن نفسّر سرّ «فتنة هذه الحكاية» بأنّها أبطلت اعتقادنا القديم في صمت اللّوحات وعطّلت طرائق إدراكنا المعهودة. فهي تعلّمنا بكلّ بساطة كيف ننصت إلى اللّوحات الجداريّة بدل أن ننظر إليها.

وإذا كان الإنصات إلى اللّوحات لا التّأمّل في أشكالها وألوانها هو ما يشكّل غرابة هذه الحكاية وفتنتها فإنّ ما تحرص هذه الحكاية البسيطة على التّذكير به هو أنّ المبدأ الّذي يؤسّس الحكاية، وتنهض عليه كلّ الحكايات مهما كان مأتاها ومنبعها إنّما هو السّماع. فالحكاية هي ابنة السّمع والسّماع لا سليلة العين والعيان. وهي بدون حضور المتكلّم الفعليّ ومثول السّامع العينيّ، تضحي حكاية قد تجرّدت من جهازها التّواصلي وجسدها الحيّ، فيُقضى بذلك على ما يؤسّس جماليّتها. فالحكاية تحتاج لتحيى إلى عرض الرّاوي وحفله تماما كالمسرحيّة الّتي بدون عرضها على خشبة المسرح تفقد سمتها الجوهريّة، وهي بعدها الدّراميّ. فكما أنّ المسرحيّة أنشئت لتشاهد على الرّكح في عرض مسرحيّ، فكذلك الحكاية ابتدعت لتسمع. فهي في أصل النّشأة من رحم القيل والقال قد تخلّقت، ومن تناقلها على الألسنة ودورانها بين الرّواة كانت تستمدّ حياتها وحيويّتها، ومن هجرتها بين المسالك والممالك والبلدان كانت تقتات وتنمو وتغيّر من أثوابها وتتلوّن.

ولكن مهما تغيّرت الحكايات وتلوّنت فإنّ أهمّ

*) قدّمت هذه المحاضرة في منتدى التراث الشعبي حول «الحكاية الشعبية» الذي نظّمته المندوبية الجهوية للثقافة والمحافظة على التراث بتطاوين يومي 17 و18 ماي 2008.

سمة من سماتها هو أنّها تضع أبطالها في وضع من المجابهة مع كائنات غير بشريّة تفوقها قدرة وقوّة. وإن كانت هذه السّمة تعترضنا في بعض الأساطير والملاحم شأن أوديب مع أبي الهول، وشأن برسيس Persée مع الميدوزا Méduse ذات النّظرة الرّهيبة، وشأن أوليس مع عرائس البحر فإنّها في الحكايات الشّعبيّة أظهر. ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ الحكاية الشّعبيّة هي وريثة الأساطير والملاحم القديمة وذاكرتها، هذا إذا اعتبرنا الذّاكرة، كلّ ذاكرة، حيّة خلاّقة لا تحتفظ بما ترثه على نحو متحفيّ فتجمّده وتقدّسه وإنّما تعيد ابتداع ميراثها فتضيف إليه وتنقص، تبقي منه ما تبقي وتحذف، تغيّر منه وتحوّر. فدون ذلك تتعطّل الذّاكرة لأنّها في الواقع وجه الخيال الخلاّق أو قفاه.

إنّ أبا الهول أو عرائس البحر أو الميدوزا وغير ذلك من الكائنات شبه البشريّة أو البشريّة المتحوّلة كمصّاصي الدّماء (دراغولا)، أو غير البشريّة تعترضنا في الحكايات الشّعبيّة في صور أخرى نطلق عليها اسم الكائنات البائنات، أو «البائنات» من «البائن». وهو لفظ نقترحه لتعريب لفظ Le(s) monstre(s) الرّائج الاستعمال في الفنّ الحديث والفلسفة والدّراسات الخاصّة بالخيال. ومهما تكن أنواع «البائنات» وأجناسها فإنّها في كلّ الأحوال غير موجودة في الكون الطّبيعيّ، ولا علاقة لها بأحوال الأشياء في العالم لأنّها تُمثّل قبل كلّ شيء صورا متنوّعة من تعبير النّفس psyché صادرة من منابعها الحُلْميّة العميقة. فـ«البائنات» لا تظهر في المشهد اليوميّ، ولا تبرز في الفضاء العموميّ، ولا توجد في العالم الواقعيّ، وإنّما تنبثق انبثاقا كلّما انفتحت الذّات على المشهد الآخر l'autre scène. ويمثّل هذا الانفتاحُ قطيعة مفاجئة عن العالم الواقعيّ، يُفقد فيها إمكانُ مراقبته أو حتّى تحديدُه بمحدّدات الحياة العاديّة. وبذلك تنقطع كلّ الأواصر الّتي تشدّ السّامع إلى العالم التّجريبيّ، لينبثق بدله واقع آخر، أو معرفة أخرى عن الواقع مختلفة تجعل السّامع يخوض تجربة مخصوصة تجري بالحكاية وفي غمار الحكاية الّتي تبتدع فضاء السّماع وموقعه. وهو فضاء خصوصيّ (عائليّ) أو عموميّ (المقاهي والسّاحات...) يلجأ إليه السّامعون للإنصات وتقبّل النّصيحة. وليس المقصود من النّصيحة معناها الدّينيّ الّذي يفيد الرّوابط الّتي تشدّ جسد الفرد إلى جسد الجماعة بمواثيق الدّين وعهوده، إنّما النّصيحة في الحكاية، والحكاية الشّعبيّة بوجه خاصّ، هو ما تقصّه الحكاية وتعتبره جديرا بأن يُسمع حتّى تُتابع (3). وليس ما تقصّه الحكاية الشّعبيّة سوى تلك المواجهة بين أبطال الحكايات و«البائنات»، إذ من خلال تلك المواجهة تحاول الحكاية أن تروّض، شأنها في ذلك شأن الفنون جميعا، هذه «البائنات»، أو هذا اللاّبشريّ الّذي لا يسمّى innommable، أو هذا الّذي لم يتشكّل في صورة l'infigurable، أو هذا الّذي لم يتشكّل في صورة بشريّة تقبل التّسمية، أو قل هذه العناصر اللاّ-اجتماعيّة asociale الّتي تعصف بالسّنن الاجتماعيّة المعهودة عصفا لم تتهيّأ الأنساق الرّمزيّة له.

إذا سلّمنا بهذه المعطيات واعتبرنا أنّ ما تحاول الحكاية الشّعبيّة إنجازه إنّما هو ترويض هذا اللاّبشريّ بطريقتها، أي تمثيل هذا اللاّبشريّ في مشهد مجابهة يجمع بين أبطال الحكايات و«البائنات» فإنّ ما نريد الخوض فيه يمكن أن نصوغه بهذه الأسئلة:

كيف تجلّى «البائن» أو الكائنات «البائنات» في الحكاية الشّعبيّة، وتحديدا الحكاية الشّعبيّة التّونسيّة؟ وما نوع الحقيقة الّتي تسعى «البائنات» إلى صناعتها خارج مدار اللّوغوس، وخارج حدود العقل واللّغة؟ وكيف جرى ترويض هذه الكائنات «البائنات» بالحكاية وفي الحكاية؟

تتضمّن هذه الأسئلة اهتماما بالجانب البنيويّ، وهو يخصّ طرائق انبثاق «البائنات» في الحكايات، مادامت كلّ طريقة تحدّد نوع البائن وهويّته وتفرض نوعا مخصوصا من الحبكة (4)، كما تتضمّن عناية بالجانب الأستطيقيّ من الحكاية، لأنّه يعتني بدور الفنّ في ترويض الأهواء وترميز الدّوافع النّفسيّة حتّى لا يكون وقع المجابهة بين أبطال الحكايات و«البائنات» صادما

عنيفا رهيبا وإنّما له وقع آخر هو ما سنحاول كشفه في غضون هذا البحث.

ولكن قبل كلّ شيء ما البائن؟ وما «البائنات»؟

البائن لفظ مشتقّ من بَانَ يبين من الجذر [ب.ي.ن]. وتفيد كلمة بان معنى من المعاني الأضداد (5). «فهي تدلّ على الظّهور والبروز وإمكان العيان والمعرفة والتّعرّف والتّواصل مثلما تدلّ على البعد والبينونة والانفصال والغياب عن النّظر وانعدام التّخاطب» (6). ورغم أنّ لفظ البائن يفيد في اللّسان معاني شتّى متضاربة كالمرأة المطلّقة، والبئر البعيدة القعر والحقّ البائن المبين وذاك الذي يقومُ على يمين الناقة إذا حلبَها وما سواها من المعاني (7) فإنّنا في هذا المقام نمحّضه للدّلالة على هذا الّذي انسحب وتوارى من الأنظار واختفى وابتعد وانفصل، فصار ببعده وبينونته وتواريه بائنا لا يرى، ولا يعرف أو يكاد. فللبائنات طريقة في الوجود، وهي طريقة تبتعد عن سبل الظّهور المعروفة القائمة على الانكشاف والتّجلّي والظّهور والسّفور. وكلّ هذه الطّرق جلاءً واختفاءً يجمعها لفظ البيان. وهو من الألفاظ ذات المعاني الأضداد، وهو في كلّ الأسيقة الّتي ورد فيها بلاغيّة كانت أو بصريّة يحيل على ضرب من القوى المتصارعة. ذلك أنّ القوى الّتي تظهر المخفيّ وتقرّب وتجلّي هي ذاتها القوى الّتي تقصي وتبعد وتجلي. ففي البيان قوى رمزيّة symbolique وشيطانيّة diabolique، بعضها يجمع الشّتات المتفرّق، وبعضها يشتّت ويفرّق.

وما أكثر البائنات في الحكايات الشّعبيّة، فهي غول أو غولة، أو شيطان، أو مارد أو عفريت أو جنّيّ، أو مسخ متحوّل، أو هامّة، وغير ذلك من الهيئات والصّور الغريبة الّتي تفتن بغرابتها المدهشة جمهور الحكايات. غير أنّ هذه التّسميات إنّما هي مجرّد صور، يتفنّن الرّواة في تبشيعها أو تفظيعها حتّى يخرج بعض «البائنات» في صفات مخيفة مرعبة تثير الهلع. ولكن اعتبار هذه الصّور هي ذاتها الكائنات «البائنات» لا مجرّد دوالّ تمثّلها إنّما هو في نظرنا تفقير لثراء ظاهرة «البائنات» في الحكايات الشّعبيّة. فتصوّر البائنات في هيئة فظيعة لا يطيقها النّظر ولا يحتملها من شدّة بشاعتها يقرّب البائن من مفهوم المفزع l'effrayant (ويطلق عليه أرسطو باللّسان اليونانيّ لفظ teratôdes أو le monstrueux باللّسان الفرنسيّ) (8)، وهو مفهوم تنهض عليه أفلام الرّعب الّتي تتفنّن في إبداع البائنات المفزعة. فالبائن في الحكايات ليست مثيرة للفزع لأنّ مرمى الحكاية الشّعبيّة ليس التّرويع أو إثارة انفعالي الفزع والهلع، وإنّما مرماها الأوّل هو ترويض هذا البائن وجعله عنصرا من العناصر البانية للحكاية. فالبائن ينتمي إلى نظام الدّوافع أو الدّفع l'ordre de pulsion، فهو دوافعنا اللاّواعية كدافع الموت أو الدّوافع الجنسيّة الّتي متى تجلّت وانبثقت أحدثت في كلّ السّلاسل والأنظمة اضطرابا، فتجعل الكلام المفهوم هذيانا، وتقلب ما هو اجتماعيّ إلى لا اجتماعيّ، وتحوّل ما هو منظّم إلى فوضى. فنظام الدّوافع مهما كانت تجلّياته في اللّغة أو في المجتمع أو في النّفس هو النّظام الّذي تحاول الأنظمة كبته، وإقصاءه وإسكاته أو الزّجّ به في جدران الصّمت كما هو حال الجنون.

وليس من الضّروريّ أن تتّخذ «البائنات» صورا مفزعة فهذه الطّريقة هي من أبسط الطّرق المستخدمة في وسم البائن وتمييزه، أي جعله متميّزا منفصلا عن سلك الجماعة، إنّما أخطر الصّور في الحكايات الشّعبيّة الّتي نظرنا فيها هي تلك الّتي يتّخذ فيها البائن صورا بشريّة سويّة الخلقة. وهذه الصّور بالذّات هي الّتي تؤكّد لنا أنّ «البائنات» لا تنتمي إلى نظام الكائنات أو الموجودات أو المخلوقات، وإنّما هي صور ممثّلة أو مهيكلة لنظام الدّوافع وإن اتّخذت هيئة الكائنات.

إنّ المدوّنة الّتي اشتغلنا عليها محدودة جدّا، وهي الحكايات الّتي جمعها الأستاذ محمّد جويلي وقتلها درسا في كتابه الشّيّق «أنتربولوجيا الحكاية الشّعبيّة» (9)، وهي تثبت لنا أنّ البائنات الّتي ظهرت في هذه الحكايات قد كانت متنوّعة. ولكنّنا نقتصر في هذا المقام على البارز منها، وهي ثلاثة أصناف:

- **صنف أوّل**: يشمل «البائنات» المتوحّشة، وأنموذجها الغولة. وهي تعيش خارج أسوار المدينة في

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

البوادي والصّحاري والفيافي، أي في الفضاء الخاصّ بالرّحّل والبدو(10). وإن وجدت هذه الكائنات داخل أسوار المدينة فإنّها تكون دائما متنكّرة في صورة بشريّة اجتماعيّة. ففي حكاية «سبعة صبايا في قصبايا» نراها مالكة «زرع وجنانات تفّاح وخوخ وعنب. الخيرات الكلّ» (11)، وهي فوق ذلك تحمل اسما تعرف به هو «هناء». ومع ذلك لم يفلح الاسم في حجب المسمّى. ففي حكاية «حبحاب رمّان» سرعان ما اكتشفت الزّوجة هويّة الغولة حين حذّرت زوجها من إغرائها بقولها «يا ودّي خالتك هناء هاذي ما تكون كان غولة دايرة روحه مراه، كان جت مراه حق راهي عندها عليه راجل وذريّة» (12). فتجرّد الغولة من كلّ العناصر الاجتماعيّة الّتي تدمجها في عقد المدينة الاجتماعيّ كأن تكون أمّا وزوجة وعنصرا من العائلة قد كشف جانبها المتوحّش.

ورغم ذلك لا يسفر وجه الغولة الحقيقيّ إلاّ حين تظفر بفريستها، فتتجلّى حينئذ طبيعتها الافتراسيّة معربة بذلك عن ضرب آخر من الحقائق خارج قوانين المنطق والعقل تقوم على الالتهام، هي حقيقة الآكل أو المأكول. وهذه الحقيقة لا يمكن التّعبير عنها كما تعوّدنا بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة وإنّما بطرائق أخرى كالغناء أو الغذاء. ففي هذا الضّرب من الحقائق لا يتعلّق الأمر بتمثيل شيء في وسيط آخر كالكلمة أو الخطّ أو الصّورة وإنّما بالتهام شيء، أو دمج شيء في شيء آخر. ففي الحقيقة الأولى نجد تطابقا بين الجملة وحال الشّيء الّذي تعبّرعنه، أمّا حقيقة الالتهام فترمي إلى تطابق بين المحتوي والمحتوى عليه، أو بين المفترس والمفترَس. ولعلّ هذه الحقيقة على غرابتها شائعة في مجال الشّعر والفنّ والمقدّس. فعبارة «أشعر النّاس من أنت في شعره» تؤكّد أنّ أجود الأشعار هي الّتي تفتن سامعيها فتبتلعهم في عوالمها. كذلك في مجال المقدّس تنهض حقيقة الصّوفيّ على الالتهام، فهو إمّا متّحد في الذّات الإلهيّة بالاتّحاد أو هي حالّة فيه بالحلول. وفي المسيحيّة يضحي متناول خبز الذّبيحة أو الضّحيّة hostie متّخذا شكل المسيح. ومهما يكن الأمر فإنّ هذه الحقيقة تعلّمنا أنّه عندما انقطعت العلاقات الالتهاميّة الدّاخليّة endophagique بين الأفراد أصبح البشر يتعرّف بعضهم إلى بعض على أنّهم متشابهين semblables (13).

وعلى هذا النّحو نعتبر انبثاق الغولة أو الغول في أحداث الحكاية الشّعبيّة على أنّه انتهاك للقانون الغذائيّ لأنّ اللّحم الّذي تأكله لحم بشريّ، لحم محظور يعتبر أكله خرقا لمنظومة المحرّمات الغذائيّة. وهو ليس كاللّحم الحيوانيّ المباح الّذي يغذّي الجماعة، أو كلحم الإله الطّوطم الّذي يوحّدها. فحين تلتهم الغولة اللّحم البشريّ تكون قد ارتكبت خطيئة اللّحم Le péché de la chair الّتي تجتمع فيها، حسب باطاي Bataille، فضيحتا الموت واللّحم المأكول (14).

- **الصّنف الثّاني** : وتمثّله الكائنات الشّيطانيّة، وأنموذجها الشّيطان. وهو بائن غير مرئيّ يختلف عن الغولة وإن كان مثلها قوّة لا-اجتماعيّة، لكنّه يشتغل بالفصل لا بالالتهام. فهو يمثّل البائن الّذي يفصل ولا يصل. وليس بالغريب أن تكون كلمة شطن مرادفة لمعنى بان الّذي يفيد البعد «. . . لأنّ الشّطين هو البعيد، كما يعني الشُّطُنُ البعدَ عن الحقّ والخير أيضا وشَطَنَهُ شَطَنًا خالفه عن وجهه ونيّته. ومن معاني شَطَنَ شَطُون، وهي بئر بعيدة القعر، ونيّة شَطُون بعيدة. ومنها الشّيطان الّذي يدلّ على معاني العتوّ والتّمرّد والقبح والفرقة والبعد والفصل والقطيعة». وقد اشتغل الشّيطان في بعض الحكايات كغراب البين ففرّق بين المتحابّين لمّا وجد فجوة بينهما. ففي حكاية «العزوزة والشّيطان» كان الشّيطان يكرّر صنيعه الأوّل وهو إخراج آدم وحوّاء من الجنّة، ولكنّه تكرار فيه اختلاف يتمثّل هذه المرّة في الفصل بين «مراه وراجل» دون تخصيص، غايته تدمير عشّ الزّوجيّة كما نقول اليوم أو البيت رمز مؤسّسة الزّواج. ولكنّه فشل هذه المرّة «قد ما دخلت بيناتهم بالوسواس الخنّاس ما نجّمتش انفرّق بينهم» (15). بهذه العبارات الصّريحة يعرب هذا البائن عن هويّته وبرنامجه السّرديّ. بيد أنّ تنفيذ هذا البرنامج ستتولّى أمره «عزوزة الستوت»،

وهي شخصيّة قد اضطلعت في هذه الحكاية بدور شيطانيّ لّما سدّت مسدّ الشّيطان ونفّذت ما عجز عن تنفيذه بمكرها وحيلتها. فقد تمكّنت بدهائها من اكتساب ثقة المرأة والدّخول إلى دارها، ثمّ نصب كمينها المتمثّل في «صرّة فيها جبّة وشاشية وبلغة». وما إن التفتت «مولات الدار» حتّى دخلت العزوزة إلى المقصورة ووضعت أشياء الصّرّة على الفراش. ولّما حان وقت الفطور دعتها المرأة إلى أكل الكسكسي، فطلبت العزوزة أن تأكل بمغرفتين «مغرفة ليّ ومغرفة للملائكة». ولّما «مول الدار دخل» تساءلت العزوزة بخبث «أمّالة لكان هوني اشكون هذاكة لدخل وحطّ جبتو وشاشيتو في المقصورة وجاء قعد بحذانا في المحصور وها هو بلمارة بقعتو في الكروانة». وبهذا الكلام المثير «الراجل طلعتلو شعرة سيّدنا عليّ وشد لمراه من خناقها قالها أمّالة الماء يلعب تحت ساقيّ وأنا ما في باليش. رجّة من الرّجّات جاء راسها على الخزانة طاحت ما في عينها بلّة» (16). ويبدو أنّ حيلة العزوزة قد اتّبعت السّيناريو الشّائع في الحكايات (حكاية الأسد والثّور المثليّة في كليلة ودمنة) المتمثّل في التّلاعب بمظهر الشّخصيّة ومخبرها لإحداث الاصطدام بين الظّاهريّ والحقيقيّ، فتصبح الشّخصيّة في الحكاية لا تتحدّد بقيمة أعمالها وإنّما بتأويل ما تبديه من علامات. ولا تكمن قوّة الحيلة في التّلاعب بالعلامات وإنّما تتجلّى في سياستها لتأويل تلك العلامات على نحو شيطانيّ يفضي بالضّرورة إلى القطيعة ووقوع المحظور. آية ذلك أنّ الرّجل قد انخدع بأقوال العزوزة لأنّه أوّل الأشياء الّتي رآها كالجبّة والشّاشيّة والبلغة وأثر المغرفة في الطّعام على أنها أدلّة إدانة. فهو بهذا الصّنيع قد اتّخذ من الدّوال دلائل كانت كافية لمحاكمة امرأته ومعاقبتها بالخنق. وبسقوط المرأة «ما في عينها بلّة» تكون العلاقة بين الزّوجين قد انفرط عقدها وانتقض ما أبرم بينهما.

وبهذه النّهاية يكون برنامج الشّيطان السّردي قد تحقّق على نحو يكشف جوهر العمل الشّيطانيّ، أو جوهر هذا البائن الّذي يترجم بأعماله دافعا من الدّوافع الّتي تشتغل بالفصل والقطع والإبانة، وهي أعمال تحدث في العلاقات الاجتماعيّة المحكومة بقوّة العقد الاجتماعيّ خرقا يقلبها إلى علاقات لا-اجتماعيّة خطرة، كأن تنطلق كلّ القوى السّاديّة المكبوتة، فيصبح المحبّ الودود فجأة عنيفا فاتكا تتلاعب به أهواء الغضب والغيرة العمياء.

- يضمّ الصّنف الثّالث البائنات الأنثويّة، وأنموذجها المرأة اللّعوب، نسبة إلى اللّعب. وفي هذا الصّنف نسجّل أنّ الحكاية الشّعبيّة ترسّخ صورة شائعة عن المرأة أو الأنثى بوصفها كائنا خادعا يتلاعب بالحقيقة بواسطة الفتنة واللّهو واللّعب، وهي ألفاظ تقع في مدار المتعة الأنثويّة الّتي لا تتجلّى في خطاب الحكاية الشّعبيّة إلاّ مشطوبة بواسطة المتعة الذّكريّة. وهي متعة تشتغل بإقصاء كلّ ما هو أنثويّ، أو كلّ ما هو غير منتج أو لا ينتمي إلى نظام الإنتاج والعقل مادام العقل يقترن بالعمل. غير أنّ الحكاية تعبث بهذا النّظام بوساطة اللّعب. ولعلّ في حكاية «اليداس» مثالا طريفا لهذا العبث (17). فهذه الحكاية تنهض في جوهرها على لعبة «اليداس». وقد شرحها الأستاذ محمّد الجويلي بهذه العبارات. يقول: «اليداس لعبة بين شخصين يتعاهدان بوضع الإصبعين «الخنصرين» في بعضهما رمزا للتّعاهد على شرط يؤدّيه من يتسلّم شيئا من الطّرف المقابل دون أن يقول له «متفكّر». فيجب على الطّرف المقابل أن يقول له يداس حتّى يتمّ الشّرط» (18). لا تمكّن قواعد لعبة اليداس المرأة من اللّعب مع رجل واحد فحسب، وإنّما اللّعب بين رجلين أو التّلاعب برجلين: أحدهما رجل تحدّى النّساء لّما دعت له إحدى السّائلات المتسوّلات دعوة قالت فيها «برّه يا وليدي ايبعّد عليك لعوب النّساء وغصّارة الجوف» فما كان منه إلاّ أن ردّ عليها متحدّيا «آمان أنا يلعبو بيّ النّساء وشد طروشها وفكّلها لفلوس إلّي إعطاهملها». وكانت بطلة الحكاية تتابع هذا المشهد، فقبلت التّحدّي، فنادت الرّجل وأغرته بالدّخول إلى منزلها. وما إن دخل حتّى أقبل زوجها، فاضطرّت إلى إخفاء الرّجل الغريب في السّحّارة أو صندوق حوائجها. ولّما سألها عن سرّ إغلاق الباب بالمزاليج قبل حلول اللّيل أخبرته بأنّها تخفي رجلا في السّحّارة، فسارع الزّوج إلى فتح الصّندوق،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولّما عجز طالب زوجته بالمفتاح. وما إن تسلّمه حتّى قالت له «يداس طاح عليك الشّرط». فاعترف زوجها بهزيمته قائلا «صحّ ليك غلبتني» معترفا بغفلته ونسيانه قول «متفكّر» قبل تسلّم المفتاح. والحقّ أنّ مفتاح الحكاية هو كلمة «يداس». فالنّطق بها قد قلب ما كان جدّا إلى لعب محض. من ذلك أنّها جعلت من الرّجل الّذي تحدّى «لعوب النّساء» موضوعا للعبة «اليداس» بعد أن كان طرفا في لعبة التّحدّي. ثمّ تلاعبت بزوجها لّما زجّت به في لعبة التّحدّي الّتي انخرط فيها بكلّ جدّ لّما «طلعتلو الكلبة بنت الكلب». ولّما كادت لعبة التّحدّي تنقلب إلى جدّ قلبتها المرأة إلى لَعب بممارسة قواعد لعبة اليداس، وبهذا القلب أنقذت الرّجل السّجين في الصّندوق وأنقذت نفسها من الفضيحة وأنقذت زوجها من شرّ الغضب.

إنّ ما يميّز هذه المرأة اللّعوب هو هذا الإفراط في اللّعب الّذي تشير إليه صيغة المبالغة «لعوب». وقد تجلّى هذا الإفراط في إجراء لعبتين في نفس الوقت: لعبة التّحدّي ويداس، دون تغيير في قواعد اللّعب. وهذا الإفراط هو في واقع الأمر سمة ملازمة لكلّ متعة. وقد اتّخذت المتعة في حكاية يداس من اللّعب الأنثويّ سبيلها لتتلاعب بالعقل مادام كلّ إفراط يقع بالضرورة خارج العقل كما يقول باطاي الّذي يعرّف الإفراط على هذا النّحو:

«Par définition, l'excès est en dehors de la raison».

وبهذا اللّعب المفرط فقط ينكشف وجه الأنثى البائن الّذي جعل من اللّعب المفرط مرقاة لبلوغ المتعة الأخرى، أي المتعة الّتي لا لغة لها سوى اللّعب، ولا زمان لها سوى الزّمن الّذي يدوم بدوام اللّعب.

وبهذا البائن الأنثويّ تكون الحكاية الشّعبيّة قد أحاطت بأبرز أصناف «البائنات»، وهي على اختلاف هيئاتها وصورها مجرّد قوى، ولكنّها قوى لا-اجتماعيّة تشتغل بانتهاك القانون في صنف البائنات المتوحّشة، وبنقض العقد الاجتماعي في صنف البائنات الشّيطانيّة، وبالتّلاعب بمؤسّسة الزّواج القائمة على القضيبيّة الذّكريّة في صنف البائنات الأنثويّة. وتمثّل كلّ هذه الأصناف قوى أو دوافع لاواعيّة هي الّتي تحاول الحكاية ترويضها بابتداع فضاء الإنصات وتهيئة موقع السّماع، ففي هذا التّرويض تكمن جمالية الحكاية الشّعبيّة. فما هي وظيفة السّماع الجماليّة.

إذا استحضرنا في هذا المقام قول نيتشه في خصوص الموسيقى «الأذن عضو الخوف...» (19) فإنّ ما نفترضه في سياق الحكاية بوجه عامّ هو أنّ مقام السّماع الّذي ينشئه الرّاوي بالحكاية ويشغله في الآن نفسه السّامع يضطلع بوظيفة شبيهة في التّراجيديا بالتّطهير catharsis. «ففي التّراجيديا مثلا لا يحدث التّطهير في نفس المتفرّج من إحساسي الشّفقة والخشية من تلقاء نفسه وإنّما بجعل المتفرّج يتعاطف مع البطل ويتفاعل مع ما يجري له على نحو انفعاليّ ومتوقّع، لأنّه قد تمّ بناء ذلك التّعاطف داخل الحبكة من خلال نوعية الأحداث المدمّرة للأبطال والفاجعة في الآن نفسه» (20). فالتّطهير في التّراجيديا يقتضي من المشاهد أن يرى ويتابع الأحداث الفاجعة الّتي تقلب مصير البطل من الشّقاوة إلى السّعادة أو العكس، فيتماهى بتلك المتابعة في البطل تماهيا باعثا على الرّهبة ومولّدا للرّهيب le terrible على نحو تراجيديّ.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وينبغي ها هنا أن نسجّل أنّ الرّهيب الّذي تولّده التّراجيديا لا يشبه أحاسيس الرّهبة الّتي تنتابنا في الحياة الواقعيّة، لأنّ الرّهيب الّذي ينشأ في التّراجيديا وبواسطتها مرتبط على نحو وثيق بطريقة ترتيب الأحداث وحبكها وإخراجها في العرض المسرحيّ. ولعلّ ما يحدث في مقام السّماع في الحكاية شبيه بما يحدث في الفرجة المسرحيّة، ذلك أنّ الحكاية تمكّن السّامع من مواجهة مخاوفه وترويضها من خلال تشكيلها في حكاية. غير أنّ ما يميّز الحكاية الشّعبيّة عن سائر أنواع الحكايات هو ترويضها لتلك المخاوف بطريقة فريدة وطريفة في آن واحد. فهي تفرض على السّامعين ضربا من المواجهة الغريبة مع الكائنات البائنات أو «البائنات». ولا تجري هذه المواجهة مباشرة بين «البائنات» والسّامعين وإنّما بوساطة الحكاية الّتي تنهض بدور الشّاشة أو المشابه simulacre،

فتعرض مخاوف السّامعين وقد أعيد تشكيلها أو حبكها وتسويتها حتّى تغدو قابلة لأن تمثّل فتُحاكى، ومتهيّئة لأن تروى فتُحكى. ودون ذلك الصّنيع لا يمكن لتلك المخاوف أن تعرض لأنّها انفعالات لا واعية، دوافعها غير مفهومة. ولأجل ذلك كانت تفتقد التّماسكَ الّذي يكسبها شيئا من المعقوليّة، شأنها في ذلك شأن الحلم الّذي يكون أثناء النّوم غير مفهوم لغرابته. ولكن ما أن يقصّ ويروى على نحو واع حتّى يتشكّل في نصّ منجز بالأقوال يسمّى المنام. فالفرق بين الحلم songe والمنام rêve هو كالفرق بين ما نراه أثناء النّوم من صور هي عند فرويد لغة كتبت بالحروف الهيرغليفيّة، وبين ما نقوله بعد النّوم من كلام معقول نترجم به ما كان صورا حُلْميّة onirique برموز لغويّة. فشتّان بين الحلم ونصّ الحلم. وعلى هذا النّحو تضحي الحكاية كالمنام لأنّها تصوغ بلغة سرديّة مخاوف السّامعين اللاّواعية، فتروّضها بمواجهتها من خلال تمثيلها بواسطة مواجهة أخرى تجري في مشهد آخر بين أبطال الحكايات و«البائنات». وخلال هذه المواجهة لا يتعرّف السّامع إلى مخاوفه وإنّما يتعلّم كيف يقصّ مخاوفه ويحكيها ويقولها بالكلام ويقترح على من ينقلها إليهم طريقة في متابعتها.

الهوامش والإحالات

1) انظر: Régis Debray: Vie et Mort de l'Image. Éditions Gallimard , Paris ,1992. وقد اعتمدنا التّرجمة العربيّة لهذا الكتاب. وهي بعنوان، ريجيس دوبريه: حياة الصّورة وموتها. ترجمة فريد الزّاهي. أفريقيا الشّرق. المغرب ـ الدّار البيضاء، 2002، ص9.

2) انظـر مقـال Benjamin, Walter: (2000) Œuvres III, Folio/Essais , p.p 114- 151 (Le conteur) حيث يعتبر أنّ بذل النّصيحة هو بالفعل أن نقترح طريقة في متابعة حكاية (وهي مازالت تدور) لا أن نجيب عن سؤال. وكي يكون بمقدورنا طلب النّصيحة وجب قبل كلّ شيء أن نكون قادرين على قصّ هذه الحكاية (ص.ص119-120).

3) نعتبر ظهور البائنات في الحكايات الشّعبيّة من الأحداث المخيفة، ويشبه ظهورها الأحداث المفاجأة أو الصّدفة التي ترد على نحو طارئ في المأساة، فتبلغ الأحداث بذلك الظّهور في الحكاية أعلى درجات التّوتّر داخل الحبكة. ويتحقّق هذا التّوتّر الأقصى في حالة الحكاية الشّعبيّة بمشهد المواجهة بين البطل والبائن le monstre.

4) جاء في لسان العرب ما يلي: «البَيْنُ في كلام العرب جاء على وجْهَين يكون البَينُ الفُرْقةَ ويكون الوَصْلَ بانَ يَبِينُ بَيْناً وبَيْنُونةً وهو من الأضداد».

5) خَضر، العادل: الأدب عند العرب، مقاربة وسائطيّة. كلّية الآداب منّوبة ـ دار سحر للنّشر، تونس، 2004، (فقرة البيان والشّيطان)، ص.ص435-443

6) من معاني (ب.ي.ن) في اللّسان «البائِن أي المُفْرِط طُولاً الذي بَعُدَ عن قَدِّ الرجال الطِّوال وبانَ الشيءُ بَيْناً وبُيوناً (...) وبانَت المرأةُ عن الرجل وهي بائنٌ انفصلت عنه بطلاق(...) البائنةُ البئرُ البعيدةُ القعر الواسعة(...) البَيانُ ما بُيِّنَ به الشيءُ من الدلالة وغيرها وبانَ الشيءُ بَياناً اتَّضَح فهو بَيِّنٌ (...)ويقال بانَ الحقُّ يَبِينُ بَياناً فهو بائنٌ وأبانَ يُبِينُ إبانة فهو مُبِينٌ بمعناه ومنه قوله تعالى: (حم والكتاب المبين) أي والكتاب البَيِّن وقيل معنى المُبين الذي أبانَ طُرُقَ الهدى من طرق الضلالة (...) والبائن الذي يقومُ على يمين الناقة إذا حلبَها»

7) انظر: Aristote : La Poétique . Le texte grec avec une traduction et notes de lecture par Roselyne Dopont-Roc & Jean Lallot/ Préface de Tzvetan Todorov. Éditions du Seuil, p253 وبصفة خاصّة تعليق المترجمين على مفهوم teratôdes.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

8) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية. دراسة أنتربولوجيّة في حكايات شعبيّة تونسيّة. تونس2002

9) وهو فضاء يطلق عليه دولوز – غواتاري تسمية الفضاء النّاعم l'espace lisse الرّحّل أو البدو مقابل الفضاء المخطّط l'espace strié الّذي تمثّله المدينة. انظر «مقالة في البداوة: الآلة الحربيّة» في كتاب: Deleuze, Gilles et Guattari, Félix: (1980) Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie2. Éditions de Minuit, Paris, p.p434-527.

10) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية، م.م، ص138.

11) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية، م.م، ص230.

12) انظر الاستطراد الثّامن بعنوان "Vérités d'analphabètes. Notice sur le fondamentalisme oral" من كتاب: Sloterdijk, Peter: (2002) SphèresI: Bulles. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Hachette Littératures, coll Pluriel Philosophie, p.p569-579

13) انظر: Bataille, Georges: (1967) La part maudite, précédé de La notion de dépense. Introduction de Jean Piel. Éditions de Minuit, Paris, p77

14) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية، م.م، ص182.

15) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية، م.م، ص183.

16) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية، م.م، ص157.

17) الجويلي، محمّد: أنتروبولوجيا الحكاية، م.م، ص158.

18) انظر الشّذرة 250 بعنوان " اللّيل والموسيقى Nuit et musique " من كتاب: Nietzsche, Friedrich :(2000) Aurore. Pensées sur les préjugés moraux.folio/essais p.p182-183. الّتي تبدأ بهذه العبارة: " الأذن، عضو الخوف... L'oreille, organe de la peur "

19) انظر: خضر، العادل: يحكى أنّ... مقالات في التّأويل القصصيّ، دار المعرفة للنّشر، تونس، 2006، ص150.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحبّ في خرافة نسر معبد الكابيتول بدقة

ياسين كرامتي

كيف تربط خرافة ما، مكانا ما بإرث تاريخي وثقافي وطبيعي معين؟ كيف وإلى أي مدى تؤثر التصورات المتعلقة بالحب في تحديد الهوية السردية؟ هذا ما سنسعى للإجابة عليه من خلال خرافة نسر معبد الكابيتول بدقة.

إن التعرض إلى الحب في هذه الخرافة يترافق مع حركة مزدوجة موسومة ببروز وانبثاق الحياة في الخرافة والخرافة في الحياة. ويمكننا التسليم بأن الإنسان تاريخ وخرافة. فالفرد تنتجه الخرافة والتاريخ، والفرد هو فاعل داخل الخرافة والتاريخ، والفرد هو نتاج الخرافة والتاريخ ويبحث عن أن يصبح الفاعل فيها Sujet، والفرد في النهاية ايضا هو منتج للخرافات ومنتج للتاريخ. إن هذه المراوحة بين الخرافة والتاريخ تعطينا صورة عن مسار فردي ما، عن عالم مفرد ما، لا يمكن عزله عن محيطه الاقتصادي والاجتماعي والرمزي والثقافي.

ومن خلال إعادة قراءة لأعمال هالفاكس Halbwachs وخاصة بخصوص تطور تفكيره وجهازه المفاهيمي فإن جيرار نامير (1) قد استخرج مجموعة صفات وإسنادات خاصة بالذاكرة الجماعية : هي ذاكرة تقنينية وتقعيدية ـ رمزية ـ خارج الزمن. إن هذه الخرافة التي نحن بصدد التعرض إليها تتجه وتميل إلى بناء المعنى وتبليغه وإلى نسج العلاقات. ويتعلق الأمر بتمرير وتبليغ الهابيتوس habitus والقيم المتعلقة بوسط ما من جيل إلى آخر.

إن هذه المجهودات التنظيريّة تعطينا إطارا مرجعيا يساعدنا على الإجابة على الأسئلة التالية : بأي معنى يمكن لنا أن نتخذ هذه الخرافة كموضوع بحث اجتماعي؟ مالذي يمكن لها أن تفيدنا به بخصوص معرفتنا للواقع؟ ألا يمكن اعتبار أن حقلها محدود نسبيا؟ وعلاوة على الاهتمام الأدبي الذي لن نخوض فيه، ماهي الإضافة التي يمكن أن تحققها هذه الخرافة ونظرتها للأمور، وهذه الطريقة في بحث الأشياء؟ كيف تتشكل الهوية السردية وكيف تتهيكل وحول أية عناصر تنبني؟

ينقل لنا موسكاو بوكلير، وهو أمير ألماني زار الإيالة التونسية سنة 1835، خرافة حكاها له شيخ في دقة تفسر، حسب الاعتقاد الشائع هناك، سر بقاء النسر المنحوت بأعلى معبد الكابيتول، وخلو المكان من العقارب. وقد جاء في هذه الخرافة :

«كان يقيم هنا في غابر العصور ملك ذو سلطان، وكان في نفس الوقت ساحرا، وكانت له بنت في غاية الفتنة والجمال. ولحماية ابنته تلك من لسع العقارب التي كانت تعج بها هذه المنطقة في ذلك الوقت، ألقى

سحره على الهواء المحيط بهذا المكان فصار محرّما على هذه السوام، ولم تعد تطيق العيش في حيزه. ولما بلغت الأميرة الحسناء سن الزواج تقدم لخطبتها عملاق مجاور كان بدوره ساحرا. لكن طلبه قوبل بالرفض نظرا لما كان يتميز به من دمامة المظهر وخبث النفس. ومن أجل ذلك طوى صدره طويلا على الإنتقام، لكنه لم يجد فرصة مواتية لتنفيذه لأن نفوذه كان دون نفوذ الملك البار بكثير. ولما قرب موعد زواج الأميرة من أمير شاب لطيف، كان حضر إلى القصر من بلاد بعيدة بعد أن سمع بفتنتها المثيرة للإعجاب، أوحى إليه أحد عفاريته بمكيدة شيطانية، تحول بمقتضاها إلى أنثى نسر، ثم عشش فوق صخرة قريبة وباض هناك بيضتين أودع كل واحدة منهما عقربا من العقارب السامة، وكان يعلم أن الأميرة تحب البيض حبا جما وأن الناس كانوا يزودونها بشتى أنواعه لأنهم يرون في ذلك خير وسيلة للتقرب إليها. وصادف أن الأميرة لم تأكل من قبل ذلك بيضة نسر فجازت من جاءها بذلك الأكل الشهي الجديد بالنسبة إليها بنظرة لطيفة من عينيها الساحرتين، إذا لم يجئها به أحد آخر غير خطيبها الذي تمكن الساحر الخبيث من إيصال البيضتين المشؤومتين إليه. وما إن قدمهما لها الأمير في مساء اليوم قبل يوم الزفاف حتى اشتهت أكلها حالا في شره فتاة مدللة تعودت على إشباع كل رغبة من رغباتها على الفور، لكن ما إن لامست أصابعها القشرة حتى برز زباني الحيوان السام ولدغ الطفلة الرقيقة لدغة عميقة سال على إثرها دمها الوردي، وفارقت الحياة. ومات الأمير الرقيق القلب بعد أيام قليلة من شدة اللوعة واليأس، أما الأب الحزين فإنه أقام هذا المعبد وأمر بنحت صورة النسر فوقه تخليدا لتلك الحادثة المؤلمة، ثم نحر على مذبحه العملاق الخائن إذ تمكن من القبض عليه بسهولة بفضل جيش من الجن كان في خدمته، بعد أن سلط عليه أشنع أنواع التعذيب (...) «ويضيف الأمير نقلا عن الشيخ» ومنذ ذلك العهد جرت العادة عندنا بألا يرى الخطيب خطيبته إلا يوم الزفاف، ومنذ ذلك الوقت لم تعد فتياتنا تخشى أن يداهمهن نفس المصير، لأن العقارب أحجمت كليا عن الإقتراب من ديار دقة على شعاع قدره نصف ساعة» (2).

إن هذه الخرافة التي نحن بصدد التعرض إليها تربط آثار معبد الكابيتول بدقة بقصة حب وهي تعلن عن المنطق الذي يحكم الذاكرة الجماعية ونظرتها لما يحيط بها من آثار وطريقة تصريفها للعلاقة بين الجنسين، كما أنها ترمي إلى ضمان استمرارية هذا المنطق، ومن وراء ذلك إلى استمرارية النظام الرمزي القائم. إن هذه الخرافة تمارس تأثيرا على بحثنا ذلك أنها تقدم لنا معلومات يفترض أنها حقيقة ما حصل وما يحصل، ومن هنا وجب علينا الانتباه تجاهها على الأقل لسببين:

- درجة كفاءة منتجي هذه الخرافة وأهدافهم من وراء عملية تناقلها وترديدها، فهم يؤسسون الأحداث والواقائع والقيم والمعايير على أساس مثل وقيم المجموعات الايديولوجية التي ينتمون إليها.

- إن هذه الخرافة يمكن إدراجها ضمن الجنس الأدبي، وبالتالي فهي تخضع لقواعد ليست بالضرورة هي قواعد الكتابة التاريخية.

من الواضح جدا أنه لا يمكن إعادة بناء الأحداث التاريخية على قاعدة ما يرد في هذه الخرافة. ولذلك فإننا نعتبر هذه الخرافة كإنتاج نسقي للذاكرة، غير أن منتجه (فردا أو جمعا) لا يهمنا بقدر ما يهمنا المحتوى والاستراتيجيات المتبعة داخل الخرافة من أجل تحقيق أهداف عملية. ونحن نعتمد مفهوم الاستراتيجيا للتعبير عن مجموعة الأفعال المنتظمة التي تقوم بها الذاكرة الجماعية من أجل تحقيق أهداف على المستويين القريب والبعيد. إن استراتيجيات إعادة الإنتاج، في هذه الخرافة التي نتعرض لدراستها، تكوّن نسقا يحتوي من جهة على تراث ثقافي وطبيعي سيتم تداوله وتوارثه ومن جهة أخرى على ميكانيزمات لإعادة الإنتاج.

إننا لا نسعى إلى إعادة تكوين ما تخفيه الفراغات في العناصر المكونة لهذه الخرافة، ذلك أن اهتمامنا ليس جمع كل ما يمكن أن نعرفه عن هذه الخرافة أو مختلف تفريعاتها وتنويعاتها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة أولية للخرافة :

إننا نسعى في هذا البحث إلى معرفة المعنى الذي تعطيه هذه الخرافة إلى معبد الكابيتول بدقة. ومن هذا المنظور فإننا نسعى إلى توضيح مفرد وإلى محاولة فهم من الداخل، حيث أصبحت الذاتية في الوقت الحاضر فضاء اجتماعيا وسياسيا. وفي هذا الصدد يرى أنطوني قدينز (3) أن أهم تطور لنظرية الاجتماعي ليس رد الاعتبار للكلام بقدر ما هو تصور متجدد للتقاطع بين المقيل/ المنطوق أو الدال وبين المفعول والذي يؤدي بدوره إلى تصور جديد للفعل.

فإلى أي مدى تؤثر التصورات المتعلقة بالحب في هذه الخرافة إلى تحديد الهوية السردية والعلاقة بين الأنا والآخر؟

إننا في هذا البحث نسعى إلى تأكيد قضيتين هما :

- إن الخرافات في مختلف المجتمعات تفهم في إطار تصورهم العام للذات وللآخر، ويعتبر الحب إحدى أهم العناصر التي تبنى عليها هذه الخرافات.

- إن الخرافات تعدّ من بين العناصر الديناميكية المحددة للهوية السردية، وبالتالي فهي تعد من بين أسباب وعوامل تغير وتغيير الهوية.

ونحن نسعى إلى إبراز أن الهوية ترتبط أيضا بالخرافة التي في نهاية الأمر لا تفصل المقدس ولو كان حبا عن المدنس ولو كان آثارا مادية تتعلق بحضارات أخرى.

إن هذه الخرافة جزء من الهوية السردية، وإذا اتبعنا طريقة ليفي ستروس في التحليل فإنه يمكننا القول بأنها نتاج لعمليات ذهنية. ويمكننا النظر إليها على أساس وأنها تقدم إجابات لأسئلة تختص بوجود آثار معينة. لكننا نفضل كما فعل فيبر بالنسبة للخطاب الميثولوجي ربط هذه الخرافة ونحوها بالمنفعة التي سيجنيها أولئك الذين ينتجونها أو يبثونها أو يستقبلونها.

إن هذه الخرافة تعبر عن مجموعة من الاستراتيجيات المتبعة من أجل التفرد بتحديد الهوية السردية من خلال تحديد ملامح المجموعة المحلية الحالية عبر تحديد نظرتها وتفسيرها وتأويلها للآثار المادية التي تركها السابقون.

ويمكننا القول إن هذه الخرافة تطمح إلى تفسير وجود هذه الآثار انطلاقا من تصورات المجموعة المحلية لأهم موضوع قد يشغل بالها ويثير انتباهها ويستدعي اهتمامها وهو علاقات الحب وما يجب أن يوجد من روابط بين الجنسين، أو على العكس من ذلك إلى دعم تصور معين لما يفترض أن تكون عليه علاقة الحب والروابط بين الجنسين على أساس ما يحيط بالمجموعة المحلية من آثار تستدعي الانتباه. إن الخرافة تتعرض إلى أكثر من قصة حب أو علاقة بين محبين أو من طرف واحد ولكن النهايات كلها كانت حزينة. ولا يمكن أن نفهم معنى وجود الحب والتعرض إلى نسر معبد الكابيتول بدقة في هذه الخرافة إلا من خلال مرجعية ما يقدمه ذلك للمجموعة وخاصة محاولة تنظيم علاقات الحب في إطار تفسير ما يحيط بالمجموعة من آثار وإعطاء ذلك كله طابعا مقدسا. وأبعد ما تكون عن الناتج الآلي لمسار ميكانيكي، تتم عملية إعادة إنتاج الخرافة من خلال الإستراتيجيات والممارسات التي يقوم من خلالها الفاعلون الاجتماعيون بتحديد الأولويات الحياتية والأهم من المهم وما يجب ذكره وحفظه وما يجب الاستغناء عنه.

إن استراتيجيات إعادة إنتاج هذه الخرافة هي حصيلة روابط القوة داخل المجموعة المحلية، وهذه الروابط لا يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى تاريخ هذه المجموعة وعلاقتها بما يحيط بها. وهذه الخرافة ليست منتوج الخضوع إلى قواعد مثالية أو نوع من الحسابات الواعية وإنما هي منتوج نوع من الحس العملي التطبيقي. وباستحضار بعض تحليلات قيرتز (4)، يمكننا القول بأنّ هذه الخرافة تقدم مجموعة رموز تمكن، من جهة، من الاعتقاد في نظرة معينة للحب وعلاقاته ومن جهة أخرى من تبرير وجود الآثار المحيطة بالمجموعة المحلية وذلك من خلال التساند المتبادل بين هذين المعطيين. إن هذه الخرافة تعطي لآثار معبد الكابيتول بعدا متميزا حيث تجمع بين عناصر مختلفة وتتعرض لمسألة الحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بطريقة تسعى لضمان مستقبل المجموعة المحلية القائم على تقنين العلاقات بين الجنسين والاستقرار في فضاء الآثار والمناطق المحيطة به.

إن هذه الخرافة تذكرنا بأن قيمة المعلم حتى وإن كانت مضمونة من طرف سلطة خارجية فإنها لا توجد إلا إذا تم اعتمادها كموضوع للتجاذب والتأثير المتبادل بين مختلف المجموعات المحلية والخارجية وداخل أنماط السرد المختلفة التي تذكر وتعرّف بالتصور المحلي للتاريخ المشترك. فالمعلم يتموقع في قلب عملية بناء الهويات الاجتماعية التي تتبناه أو تنفيه أو تتجاهل حتى وجوده.

إن الخرافة تحيل إلى وجود قراءات تأويلية وتفسيرية مختلفة ومتباينة لعملية التعايش مع المعلم وإدراجه في سياق مصالح المنتجين لهذه القراءات. ومن خلال الخرافة، يتم التأكيد والتنصيص على المعالجة الجماعية للمعلم التاريخي والتي قد تكون متناقضة وتتوفر على قدر كبير من الابتكار، وذلك بمعزل عن عملية التصنيف والترتيب التي تميزه دون أن تعزله عما يحيط به.

إن لهذه الخرافة قاعدة مادية وليست فقط نسقا من التصورات. وهي تلعب دورا أصليا في إعادة إنتاج المجتمع نفسه. ولذلك فإننا سنأخذ بعين الإعتبار دراسة وتحليل عملية الإتحاد الوثيقة بينهما.

إننا لا ندعي بأن هذه الخرافة هي التي تنتج وتحكم علاقات الحب بين الجنسين ولكننا نؤكد على أن للخرافة سلطة في تسيير شؤون الناس.

إن الحب يوقظ أشكالا محددة من المنفعة. وهذه الأشكال تختلف حسب المواقع المختلفة داخل الخرافة وحسب المسارات التي تؤدي بالفاعلين في الحكاية نحو هذه المواقع. والحبّ يوجد من ناحية داخل الواقع الموضوعي للعادات والسلوكات، ومن ناحية أخرى داخل التصورات وداخل كل الإستراتيجيات التي ترمي إلى تغيير الواقع من خلال تغيير التصورات.

إن منتجي هذه الخرافة والذين يتداولونها يرمون من خلال ترتيب مختلف عناصرها إلى تنظيم المجتمع المحلي في الحقيقة. ويبدو أن المجموعة المحلية تتمثل الحب من جهة والآثار من جهة أخرى كما تعرضها عليها هذه الخرافة.

إن هذه الخرافة هي أشبه بالكلام الاجتماعي، وهي مكان تمفصل لتصور الحب والآثار واستعمالاتهما الاجتماعية والمؤشر الذي يقوم بتصريف قيم ومواقف وجودية يحيل إليها هذا التصور. وهذه الخرافة ترمي إلى إحداث تواصل بين المجموعة المحلية وبين الفضاء المحيط بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) Gérard NAMER, Mémoire et société, Paris, Méridiens Klineksiek, 1987.

2) موسكاو بوكلير، سميلاسو في افريقيا، تعريب منير الفندري والصحبي الثابتي، تونس، بيت الحكمة، 1989، ص 402 - 403.

3) Anthony GIDDENS, La constitution de la société. Eléments de la théorie de la structuration, Paris, PUF, 1987, 474 p.

4) Clifford GEERTZ, «Ethos, World-View and the Analysis of Sacred Sumbols». Antioch Review, Winter (1957-58), pp. 421-437.

الحب الأسري من خلال الحكايات الشعبية (*)

نور الدين الليالي

سوف نحاول تقديم مواصفات الأسري من خلال الحكايات الشعبية التي جمعها المذيع عبد العزيز العروي وذلك قصد:

تحقيق مزيد إدماج وتوازن الإنسان في هذه الحادثة الجديدة

ـ تحقيق مزيد من التمسك الأسري

ـ إجتناب بعض المخاطر المحدقة به: عدم التلاؤم العائلي أو الاجتماعي، تقليص السلوكات الانفصالية (الطلاق) والسلوكات العدوانية والانحرافية بأنواعها.

تجدر الملاحظة هنا :

1 – أنّ تحليلنا في هذه المسألة ينضوي تحت الخطاب النفسي الإجتماعي.

2 – أنّ خطوات عملنا هذه تتبع ما يلي :

أ – نبدأ مداخلتنا هذه بتقديم بعض التعريفات المتعلقة ببعض المفاهيم الضرورية والمساعدة على فهم بقية حديثنا:

* مفهوم علم النفس الاجتماعي

* مفهوم التنشئة الاجتماعية الثقافية.

* مفهوم الأسرة.

* مفهوم الحب الأسري.

ب – يلي ذلك نقدم نماذج من الحكايات الشعبية التونسية للمذيع عبد العزيز العروي وقد اخترنا من ضمنها وذلك لأنّ المجال لا يسمح بدراستها كلّها:

– حكاية خوذ بنات الأصول.

– حكاية الرّجال مفهمش أمان.

– الحقيقة مرّة.

ت – يعقب ذلك الحديث عن المواصفات العلمية للحب الأسري: عناصره، ركائزه، حاجاته، أدواره.

ث – ونختم حديثنا بموضوع يبدو في رأينا هاما جدّا:

آثار ومخلفات الحب الأسري وذلك بهدف تحديد ومعرفة كيفية معالجتها والتقليص من آثارها السيئة وقياسها وتوجيهها.

ج – ثم نأتي إلى تقديم بعض التوصيات: الوفاق، الود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

*) الندوة الدولية حول الحب في الحكاية الشعبية المتوسطية بن عروس ماي 2008

منهجيتنا في هذه المداخلة :

دراسة الحب الأسري من خلال الحكايات الشعبية هي دراسة وصفية تحليلية. وهي منهجية تستخدم في البحوث السلوكية والاجتماعية وتسعى إلى قيس المتغيرات في وضعها الطبيعي دون تدخل من الباحث. إذن هي دراسة عامة تحليلية لظاهرة موجودة في جماعة معينة، في مكان معين وفي وقت معين. وتختلف عن المنهجية التجريبية التي يحاول فيها الباحث التحكم في متغيرات معينة ليختبر تأثيرها على متغيرات أخرى أو ليتبين من العلاقات المختلفة عناصر الموضوع المدروسة.

1 - تحديد بعض المفاهيم :

1 - مفهوم علم النفس الإجتماعي :

يتنزل موضوع عملنا هذا كما أشرنا إليه سابقا في مجال علم النفس الإجتماعي الذي يبحث ويهتمّ بدراسة كلّ مظهر من مظاهر السلوك الاجتماعي للفرد والذي يستند على :

- علم النفس الذي يدرس الفرد من حيث ردود أفعاله وشخصيته وقيمه وقدراته وعاداته وجميعها تؤثر في عملية تفاعل الفرد مع الآخرين.

- علم الإجتماع الذي يدرس الأسرة وتكوينها وغيرها من التنظيمات الإجتماعية التي تؤثر في الفرد ويؤثر فيها.

- وهكذا نرى أن لهذا العلم أهمية كبرى فهو الذي يسمح بفهم ودراسة :

* عملية تفاعل الفرد مع غيره من الأفراد وما ينتج عن هذا التفاعل من سلوكات.

* الجماعة نفسها وما ينشأ بين أعضائها من تفاعلات وعلاقات متبادلة فضلا عن محاولة الكشف عن العوامل التي تكمن خلف مثلا تماسك الجماعة وقوتها أو تعاونها أو تنافسها أو تفككها أو أي غرض آخر.

كلّنا نعلم أن سلوك الفرد ينتج من تفاعله مع الآخرين أو ما يمثل الآخرين.

كيف يحصل السلوك؟ ماهي نتائجه؟ ماهي إتجاهاته؟

ماهي معاييره؟ ...وهو ما نسعى إلى تحقيقه في هذا العمل من خلال الحكايات الشعبية وما تتضمنه من سلوكات وقيم وعلاقات تجد أثرها في الحب الأسري الذي يعيشه الفرد وفي التنشئة أو التطبيع الإجتماعي بصفة عامة... تلك العملية التي تتناول الفرد في بداية حياته فتحوله من كائن بيولوجي يعتمد على الآخرين في جميع متطلبات حياته إلى إنسان إجتماعي يؤثر في الآخرين ويتأثر بهم.

2 ـ التنشئة الاجتماعية والثقافية :

هو مصطلح يفيد تلك العملية التي يتعرض إليها الفرد أثناء نموه. بها يكتسب قيم وعادات وتقاليد واتجاهات المجتمع والمهارات الأساسية اللازمة لتعامله مع أفراده.

هو مصطلح يوفر للأفراد أساليب التفكير وطرق التعبير عن المشاعر وأساليب إشباع متطلبات الأدوار الإجتماعية.

إذن التنشئة هي مقترنة بثقافة المجتمع الذي يعيش فيه الفرد أي بالسلوكيات التي يتعلمها وأنواع المشاعر والعواطف التي يشترك فيها مع أفراد مجتمعه.

لقد أكّدت العديد من الدراسات الأنتروبولوجية (مارجريب ميد سنة 1953) أنّ السلوك الإجتماعي للفرد وممارسة دوره المناسب يتحدد أساسا بالظروف الثقافية والاجتماعية والحضارية للمجتمع الذي يعيش فيه. في بعض المجتمعات نجد سمات سائدة دون غيرها. مثلا في هذه نجد فيها سلوكات ذكرية عدوانية بين الأفراد سواء كانوا ذكورا أو إناثا وفي تلك نجد رجالا يتميزون بضعف الشعور بالمسؤولية والاتكالية والخضوع بينما نساؤهم تملن إلى السيطرة والعنف والجدية والميل إلى العمل.

http://Archivebeta.Sakhrit.com ARCHIVE

وهكذا نرى أن الفرد يخضع في تعلمه السلوكي لتأثير المحيطين به والقائمين على أمر تربيته وخاصّة لتأثير الثقافة ووسائلها: إذن كلّ مجتمع يحافظ على خصائصه عن طريق التنشئة الاجتماعية وعن طريق غرس ثقافته في الناشئة.

اختلف المختصون في تعاريفهم للثقافة (وذلك لأن كل تعريف ينطوي تحت تفكير أو مدرسة معينة وهناك من قام بحصر هذه التعاريف التي فاقت 164 تعريفا).

ولقد قدم تيلور تعريفا أجمع عليه العديد من المختصين: «الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعادات وغيرها من المهارات التي يكسبها الفرد باعتباره عضوا في المجتمع».

تجعل الثقافة الأفراد يشتركون في التمثلات والتوقعات والآمال والتقاليد والقيم والمعايير التي يوجهون سلوكهم في ضوئها، كما توفر أيضا أساليب التفكير وطرق التعبير عن المشاعر وأساليب إشباع ومتطلبات الأدوار الاجتماعية.

إنّ حرمان الفرد من المؤثرات الثقافية لا يمكنه من اكتساب الهوية الاجتماعية ومن إشباع حاجاته المتعددة والضرورية كالحاجة إلى الأمن والطمأنينة والحاجة إلى الحب والإنتماء للتقدير وتحقيق الذات وغيرها من الحاجات التي لا يستطيع إشباعها إلا من خلال الجماعة التي يعيش فيها.

ويجمع المختصون في المجال النفسي والإجتماعي أنّ لهذه التنشئة وسائل عديدة:

أ ـ منها التي تتعلق بالفرد :

الإستعدادات والإمكانات البيولوجية (تطور الجهاز العصبي والأعضاء الجسمية المختلفة ...)

القابلية للتعليم ونسج علاقات عاطفية.

ب ـ منها ما يتعلق بالمجتمع الذي يعيش فيه: الأدوار الإجتماعية، القيم والمعايير تلك التي تحدد السلوك المقبولة وغير المقبولة، تلك التي تنظم وتبرز وتتدعم السلوك لإثباته أو لإحباطه.

إنّ الحكايات الشعبية هي إحدى الوسائل الثقافية والتنشئة فهي تسمح :

ـ بتمرير وترسيخ عديد القيم والمعايير المنظمة لسلوك الفرد وتفاعله معها.

ـ بإشباع العديد من الحاجات الضرورية لنمو ولتشكل وبناء شخصية الفرد

ـ بتحقيق إجتماعية الفرد وانتمائه الحضاري.

هل نستطيع أن نجد صدى ذلك الحب الأسري المعيش من طرف أعضاء الأسرة؟

3 ـ الحب الأسري :

ـ هو أساس الحياة الزوجية وتكوين الأسرة ورعاية الأبناء. هو أساس التآلف بين أفراد الأسرة هو الرباط الوثيق بين كلّ أعضائها.

ـ وجاء في كتاب اللّه الحنيف قوله تعالى : «ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة إنّ في ذلك لآيات لقوم يتفكرون». (سورة الروم الآية 21).

ـ هو تبادل شعور مشترك بين أطراف كلّ منها مرتبط بالآخر وكلّ منها لا غنى له عن الآخر كالقلب والجسم مثلا.

ـ له معاني عديدة وتعاريف عديدة تختلف من عاشق لآخر وكلّ محب لديه تصور وتعريف خاص به بمعنى الحب.

ـ منهم من يرى فيه تلاقي النفوس وتشابك النظرات وتحليقها في سماء تخلو من الاحقاد والأضغان.

ـ ومنهم من يعرفه بحسن الملاطفة والإحسان والمعاشرة والمودة والاعتبار والتعاطف والتماسك لأنها (أي الأب والأم) كالجسد الواحد لا فضل فيه لعضو على آخر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ومن شروط وجوده أن يكون الروابط بين أعضاء الأسرة مستقرة ثابتة وراسخة بعيدة عن الهزات والتفككات والإنفصالات. روابط يحكمها التفاهم والتماسك والتعاون والتقارب بين كلّ أعضاء الأسرة.

ـ إنّ التوادد وحسن المعاشرة تعززان الروابط وتحصصان الزواج وتقوان الأسرة وهو ما يخلق الفضاء المناسب والنقي لتنشئة سليمة وسوية ومتوازنة للأجيال الصاعدة.

ـ ويتأثر الحب الأسري بالأدوار التي تقوم بها أعضاء الأسرة وهو ما يقره علم والنفس الذي يشترط أن تكون هذه الأدوار موزعة ومتكاملة بين كلّ الأعضاء (الأب، الأم، الأخ الأكبر، الأخت الصغرى).

ـ يعرف الإخصائي النفساني ريشتر الدور بما يلي:
«Le role est un ensemble structuré de ce que consciemment ou inconsciemment attendent les uns des autres»

وفي هذا المجال أسئلة عديدة يطرحها علماء النفس: كيف تظهر هذه الأدوار في الأسرة؟ هل هي موزعة توزيعا طبيعيا، هل هي أدوار متكاملة (هو الفضاء المناسب لحب أسري ولتواصل عاطفي معدان لنمو سوي). هل هذه الأدوار غائبة أم مقبولة عند كلّ الأعضاء هل هي أدوار مضطربة؟...

أ ـ الحب الأمومي :

يقر علم النفس الأسري أن دافع الأمومة يقوم على أساس فيزيولوجي المتمثل في التغيرات الفيسيولوجية والبدنية التي تحدث في الأم أثناء الحمل والولادة والرضاعة.

حيث تربط هذه التغيرات الفيسيولوجيّة والبدنية الأم بوليدها برباط قوي يظهر واضحا في دامع الأمومة الذي يتميز بحب الأم لأبنائها وحنوها عليهم ورعايتها لهم.

فهي تتحمل مشاق الحمل والولادة وتقوم بإرضاع الطفل ورعايته والحنو عليه حتّى ينمو ويصبح قادرا على العناية بنفسه.

ثم تتطور العلاقة بين الأم وطفلها من خلال ممارستها ومواقفها التربوية، تواصلها معه واشباعها لحاجات أخرى نفسية من أمن وحب وطمأنينة وانتماء...

يؤكد جلّ علماء النفس على أهمية تعلق وارتباط الطفل بأمه بأن ذلك العامل الأساسي في نموّه، في نحت شخصيته والدارس للعلاقة المنسوجة بين الأم والطفل يتبين أن هناك عدّة عوامل تؤثر أما سلبيا أو إيجابيا) في التفاعل بين الأم وطفلها. نذكر منها خاصة :

ـ حضورها النفسي، اتزان شخصيتها

ـ مدى قبولها لطفلها.

ـ العلاقة العاطفية المنسوجة مع الأدب.

ـ سرعة الأم في الإستجابة إلى حاجات ومطالب الطفل : إنّ سرعة الأم وإحساسها لمطالب الطفل توفران له بالأمن والطمأنينة أمّا التباطئ والتجاهل في الاستجابة إلى حاجاته يشعرانه القلق والإضطراب.

ـ انشغال الأم عن الطفل (بالعمل أو أي نشاط آخر) قد يؤثر في علاقته بها ويعرضه في أغلب الأحيان إلى الإضطراب النفسي.

ـ والخلاصة :

1 ـ إن شعور الطفل بالمحبة والأمن في بداية حياته (12، 15، 18 شهرا) يجعله أكثر قدرة على التفاعل الجيّد مع الآخرين في مراحل عمرية لاحقة.

2 ـ الأم هي العامل الأساسي الفاعل في تحقيق النمو المتكامل جسميا ونفسيا واجتماعيا للطفل.

ب ـ الحب الأبوي :

لا يرتبط الأب بأبنائه بمثل هذه الإرتباطات الفيزيولوجية التي تربط الأم بأبنائها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يعتبر علماء النفس دافع الأبوية دافعا فيسيولوجية كدافع الأمومة ولكنهم يعتبرونه دافعا نفسيا.

يظهر دافع الأبوة واضحا في الحب الآباء لأبنائهم فهم مصدر متعة وسرور لهم ،مصدر قوة وجاه وعامل هام في استمرار دور الأب في الحياة وفي بقاء ذكراه بعد موته.

يصف لنا القرآن الكريم أحسن وصف للحب الأبويّ من خلال يعقوب لأبنه يوسف أو حب نوح لإبنه...

2 ـ مفهوم الأسرة :

1 ـ حسب علماء الإجتماع:

الأسرة هي مؤسسة إجتماعية هي ظاهرة كونية، هي الوحدة الأساسية للتنظيم الإجتماعي والخلية الأساسية القادرة على خلق التواصل والإستمرارية عن طريق عملية التناسل. هي مجمعة أفراد ترابط بينهم روابط طبيعية وقانونية :

- روابط الدم (من خلال عملية الولادة).
- روابط المصاهرة (عن طريق الزواج).
- روابط التبني.

يستعمل المختصّون مصطلح الأسرة للدلالة على العائلة المتكونة من الأب والأم والأبناء الغير متزوجين.

أما الأسرة الممتدة أو العائلة الموسعة أو التقليدية فهي تشمل الأسرة التي يعيش داخلها عدّة أجيال: الأعمام والأخوال والعمات والخالات وأبناء العمومة والأجداد والأحفاد... يخضعون إلى أكبر أفرادها سنا وهو الجد رمز السلطة الأبوية.

ويجمع كل الدارسين (1) للأسرة التونسية أن هذه العائلة الجديدة النواة لا تزال تحمل خصائص العائلة التقليدية رغم إنفتاحها على التجديد. وهي تقوم بدورها الريادي في التنشأة الإجتماعية وأصبح لكل فرد مساهمة في صنع القرار وإستبدلت علاقات التحكم داخلها بعلاقات الحوار والنقاش.

ولقد جاء في إحدى الوثائق لوزارة الأسرة والطفولة والمسنين التصنيف التالي للأسرة التونسية :

ـ **الصنف الأول**: يمثل 28 ٪ من الأسرة: يغلب عليها الإتجاه التحريري ويميز بإعتماد ديمقراطية في العلاقة داخل الأسرة وعدم التمييز بين البنت والولد داخلها.

ـ **الصنف الثاني**: تبلغ نسبة 20 ٪ : صنف يغلب عليه الإتجاه التقليدي وهو من مستوى إجتماعي وثقافي وإقتصادي محدود.

ـ **الصنف الثاني**: تبلغ 43 ٪ من الأسرة التونسة : تغلب عليه الإزدواجية في السلوك، يعيش حالة تحول، يشمل خاصة أولياء متوسطي الأعمار ومستواهم الإقتصادي محدود غالبا غير متفتحين، ويمثل الطفل لديهم ضمانا للمستقبل وهم يميزون في أغلب الأحيان الإبن على البنت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذن حسبما المنظور الاجتماعي، للأسرة رسالة تربوية وتنشيئية هامة: فهي تقدم الحماية والرعاية والصيانة وتمرر للطفل القيم والمعارف والمهارات والأدوار الإجتماعية التي بها يتلائم مع الحياة الإجتماعية. ولا يتم هذا إلا بتركيز ثقافة الحوار والسلوك الحضاري الذي يقوم على التشاور والإحترام بين مختلف أفراد الأسرة.

2 ـ مفهوم الأسرة في علم النفس :

أمّا فيما يتعلق بالأسرة حسب علم النفس الحديث أن كل أسرة تقوم على مفاهيم عديدة نذكر منها خاصة :

أ ـ تاريخ وما قبل تاريخ الأسرة

ب ـ قوانين وقواعد الأسرة

ج ـ حدودها

د ـ أدوارها

أ) فيما يتعلق بمفهوم «ما قبل تاريخ الأسرة» فهو يفيد كل الأفكار الحقيقية أو المسبقة، والمشاعر، والأساطير، والقصص التي يحملها أفراد الأسرة بأجدادهم وأصولهم وكيفية مجيئهم إلى هذا أو ذاك البلد.

كأن يرجع شخص ما أصول أبيه إلى عائلة عريقة جاءت من بلد ما، حيث إستقرت كذا سنين في مدينة ما وإشتهرت بممارسة مهنة إلخ... إلى غير ذلك من القصص التي تكون حقيقة أو من صنع خيال الشخص.

والجدير بالملاحظة أنّ هذا المفهوم يهيكل الأسرة ويكون مرجعا هاما بصفة شعورية أو لا شعورية في تواصل بينهم وفي المواقف والممارسات التروية الوالدية نحو أطفالهم.

أما «مفهوم تاريخ الأسرة» فهو يفيد الأحداث الحقيقية التي عاشها الزوجان: مكان الإلتقاء أو التعارف، زمانه، كيفية نمو العلاقة، الازمات التي مرت بها، نوعية الزواج منظما من طرف الأسرة أم تم عن اختيار شخصي؟...

ب) القوانين والقواعد: تخضع كل أسرة إلى قوانين تنظم تفاعلها وتواصلها وعملها:

ـ أول قانون هو المحارم la loi de l'inceste. يقول اللّه تعال «حرمت عليكم أمهاتكم وبناتكم وأخواتكم وعماتكم وخالاتكم وبنات الأخ وبنات الأخت وأمهاتكم اللاتي أرضعنكم وأخواتكم من الرضاعة وأمهات نسائكم وربائبكم اللاتي في حجوركم من نسائكم اللاتي دخلتم بهن فان لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم وحلائل أبنائكم الذين من أصلابكم وأن يجمعوا بين الأختين الا ما قد سلف ان اللّه كان غفورا رحيما».

ـ قانون تسلسل وتتابع الأجيال: نجد في البداية جيل الأجداد الأصول ثم جيل الأجداد والأباء فالأحفاد.

ـ قانون الإنتساب والإنتماء (ضرورة إعطاء هوية واضحة: إسم لقب عائلي، تاريخ الولادة...) هو الزي يؤسس الإرتباط والإنتماء والتوارث بين الأشخاص.

ت) حدود الأسرة لكل أسرة حدود ويشترط أن تكون الحدود واضحة وقانونية (هؤلاء هم أبناء فلان ولا غيره). هناك الحدود بين الأجيال (الأجداد الأباء والأحفاد) وهناك الحدود بين الأشخاص في نفس الأسرة:

هذا شخص له خصائص جسدية نفسية مزاجية مختلفة تماما عن أخيه ولو كانا توأمين.

إن التواصل الأسري يستوجب أن تكون هذه الحدود واضحة وبدون غموض مرنة وقابلة للتغيير.

ج) الأدوار: حسب ريشتار «الدور هو مجموعة مهيكلة للأشياء التي يترقبها البعض من الآخرين بصفة واعية وغير واعية». هو مجموع الواجبات والإلتزامات التي نتوقع أدائها من الشخص مقابل الحقوق والمزايا التي يتمتع بها نتيجة شغله لموقع إجتماعي معيّن.

فالدور هو تصور مرتبط بالشخص ويداخل مفهوم الدور مع مفهوم الفرد عن ذاته إذا لا يستطيع أن يؤدي دوره إلا في إطار توقعاته هو عن نفسه إلى جانب ماهو متوقع منه (دور الأب، دور الأم، دور الجدة...)

إن عمل الأسرة السوي يشترط أن تكون الأدوار:

ـ موزعة بين أفرادها بصفة طبيعية وحقيقية وحسب الإنتماء الجنسي.

ـ مضطلع بها ومنجزة بوعي كامل وبكل مسؤولية.

ـ غير موزعة بصفة عشوائية وغير منجزة بصفة مسرحية.

ـ واضحة ومتوقعة.

فالأسرة في حاجة إلى أدوار مكملة من بعضها البعض، أدوار واضحة لبس فيها ومترسّخة كل حسب جنسه لتواصل أسري بنّاء ولخلق أشخاص أسوياء. وهو لذلك يرجع العديد من المختصين في هذا المجال أن التكيف أو عدم تكيف سلوك الأفراد يعود أساسا إلى

ARCHIVE
https://Archivebeta.sakhrit.com

الأدوار وإلى نوع العلاقات السائدة داخل الأسرة التي ينتمون إليها.

وخلاصة الحديث :

لا يقتصر دور الأسرة على المحافظة المادية على المجتمع من خلال التناسل وإنجاب الأطفال بل يتعدى ذلك إلى المحافظة على تراثه وتماسك أفراده من خلال ما تمرره من عناصر أساسية لثقافة المجتمع التي تشمل لغته وقيمه وعاداته...

تضمن إذن الأسرة توافق وادماج وتماسك الأفراد في المجتمع وهو ما يسمى بالتنشئة الإجتماعية ثمّ إنّ نجاحها في هذه التنشئة هو رهين نوعية العلاقات المنسوجة بين كلّ الأفراد العائلة ونوعية التواصل واتجاهات الأبوين.

3 ـ نماذج من الحكايات الشعبية

لقد أشرنا سابقا أنّ الحكاية الشعبية تعتبر من وسائل التنشئة الإجتماعية فهي تحافظ على تماسك المجتمع من خلال وجود قدر مشترك من القيم والعادات والتقاليد والاتجاهات والأفكار بين أعضائها.

إنّ نقل الإرث الثقافي والمخيال الإجتماعي هي مسائل تبدو واضحة ولا غبار عليها ولكن كيف تجسد الحب الأسري وكيف ترى خصائص هذا هو موضوع عملنا اليوم.

للإجابة عن هذه الأسئلة عدنا إلى حكايات لا يزال جلّ مضامينها عالقا بأذهاننا منذ طفولتنا ولا تزال تعطينا نفس السعادة ونفس المتعة كلّما عدنا إلى قراءة أسلوبها العروي الشيق والنادر سوف نقدم في ما يلي :

1 ـ مسحة سريعة لمضامينها.

2 ـ ثمّ نقدّم لحسن إنتباهكم ثلاثة نماذج منها.

3 ـ يعقب ذلك استنتاج خصائص الحب لأسري.

4 ـ ونختم بتحليل المواصفات العلمية للحب الأسري.

يعتبر عبد لعزيز العروي الذي ولد سنة 1898 وتوفي سنة 1971 مدرسة في مجال الحكايات الشعبية بتجاوز تأثيرها البلاد التونسية إلى ليبيا والجزائر والمغرب وبتكاثر المستمعين عليه وبتنوع مضامينها التي تأتي طورا مرحة وفكهة وطورا متهكمة وساخرة وممررة لدروس وعبر ذات الأهمية البالغة.

1 ـ جمعت هذه الحكايات في أربعة أجزاء بمعدل 400 صفحة لكلّ جزء. وجاءت مواضيعها غزيرة ومتعددة جلّها تتضمن تلميحات ذكية وإشارات بليغة وعبر هامّة في عديد المجالات.

والدارس للجزء الثالث مثلا يتبين أنه يتضمن 23 حكاية، 15 منها تشير بطريقة أو بأخرى إلى الحب بأسري وتواصل الزوج مع الزوجة وإلى مقاييس إختيار الزوج:

حكاية الهبال وحلة : معاشرة زوجة ولهاء.

حكاية حيلات النساء: الحب الزوجي العنيف.

حكاية مقياس الذهب: مواصفات الزوج المثالي.

حكاية الرجال ما فيهمش آمان: الإنجاب مهما كان الثمن

حكاية غيرة النساء: نتائج الحب الأبوي المبالغ فيه.

حكاية الحقيقة مرّة: مواصفات الحب الأسري الحقيقي.

حكاية بنات الأصول: الزوجة المحبة والصادقة.

لنقدم الآن بعض النماذج من هذه الحكايات.

أ ـ الحكاية الأولى : خوذ بنات الأصول من الصفحة 369 إلى صفحة 387 (الجزء الثالث) نشر الدار التونسية للنشر تونس 1989.

إشتكى رجل إلى أمير المؤمنين معاوية في قصره من ظلم مروان بن الحكم الذي أصدر في قضيته ظالما متمثلا في ما يلي:

هذا الرجل هو متزوج بزوجة تحبه ويحبها وعلى غاية من العشرة الطيبة بينهما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما علم أبوها أنّ هذا الرجل فقيرا وفي اعوزار ولم يعد قادرا على توفير ما كان يوفره سابقا لزوجته من نعم وثراء وغناء من جراء ظروف مناخية صعبة أتت على ثروته الحيوانية جعلته يعيش في حرمان.

جاء الأب في غياب الزوج وأخذ إبنته ومشى في حاله.

إشتكى هذا الزوج أمره وافتكاك الأب لهذه الزوجة إلى القاضي مروان الذي أمر بإحضار الزوجة.

وعندما رآها مروان وشاهد جمالها الفريد وحسنها النادر واحتشامها رمى بالزوج في السجن وطلب من والدها أن يزوجها له مقابل مهر مرتفع فوافق على ذلك.

وعند خروجه هذا الرجل من السجن توجه حالا إلى الأمير المؤمنين ليشتكي له ويروي له قصّته.

سمع أمير المؤمنين كامل القصّة اغتاظ وغضب من هذه الممارسات الظالمة وبعث برسالة المروان ابن النعمان يعاتبه ويستفسر الأمر.

وعند وصول الرسالة، بادر مروان بتطليق هذه المرأة وإرسالها إلى أمير المؤمنين.

وصلت المرأة عند أمير المؤمنين فأعجب بجمالها وحسنها وفصاحتها وأدبها عرض عليها الزواج فأبت وتمسكت بزوجها وعدم تغييره أو تبدله مهما كان الثمن ولو أعطاها مال كلّ الدنيا.

خيرها أمير المؤمنين بين العيش في ظروف سهلة ومريحة في قصره أو العودة إلى زوجها الفقير الذي لا يملك شيئا فاختارت زوجها.

«يابنتي أشكون تحبي مروان واصعوبتو وضلمو وإلاّ أمير المؤمنين وعزّ وشرف وسلطته وإلاّ هالعربي وجوع وفقرو واعراه قالت يا أمير المؤمنين : هذا زوجي وحبي وصديقي، عزني ودلّلني في وقت عزّ واغناه منسلّمشي فيه كيف طاحت به وذن القفّة. بل زاد عرّ علية كيف عظوا الدهر بنابو وهو خير لي من كل عامل وسلطان وخيرلي من أمير المؤمنين... إذا كان تعمل مزية سيبني الروح معاه. تعجب أمير المؤمنين من عقلها وأصلها ومدها لرجلها وقال : خوذ بنات الأصول ما تعرفش على الدهر كيفاش يدور.

حكاية بسيطة عبرها ومعانيها غزيرة وثمينة وأهمها أنّ أركان الحبّ الأسري وقداسة رابطة الزواج هي : الود والمروة والوفاء بالعهد والبقاء عليه.

ب ـ الحكاية الثانية الرجال مافيهمش آمان ص 235 إلى صفحة 240 الجزء الثالث خلاصة الحكاية :

ـ الخوف من الطلاق بسبب عدم الإنجاب وبالتالي الحرمان من التمتع من الأرزاق الموجودة عند زوجها.

ـ استعمال حيل تمويهية بمعية الأم تجعل الزوج يعتقد أن زوجته حامل.

ـ تفطن الزوج إلى هذه الحيل فطلقها...

تشير الحكاية إلى أنّالأبناء هم الرابطة الأساسية في الحياة الزوجية. والزوجات هنّ مستعدات للقيام بأي شيء للمحافظة على الحياة ولمواصلة التمتع بما توفره من مصالح.

كذلك الشأن بالنسبة لهذا الرجل الذي تزوج زوجة أخيه (بعد وفاته) محتفظة على الأبناء وطلّق زوجته.

المواضيع المعالجة في هذه القصة أو هذه الحكاية:

ـ الإنجاب ودوره في استمرارية الحب الأسري.

ـ الطلاق ومخلفات زواج الكفالة واستمرارية الحب الأسري.

ـ دور الأبناء في المحافظة على الحب الأسري.

ت) ـ الحكاية الثالثة : الحقيقة المرة أو لسانك صوانك كان صنت صانك وكان خنت خانك (صفحة 331 إلى 337 بالجزء الثالث).

تبدأ الحكاية بوصف دقيق لظاهرة الطلاق التي بدأت تتفشى أكثر فأكثر منذ مدّة يقول الراوي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كان الطلاق عيب وعار وقليل ياسر وأولاد الأصول ميطلقوش وحتى وإذا كان واحدة قدر عليه ربي واحضر الشيطان بين وبين مرطو وطلقها، يبدأ حاشم وماذابيه ما يسمع بيه حد وكيف يبدأ يمشي في الشارع يظهرل كينهم الناس لكل يتغامزو عليه ووريو فيه بالإصبع وهاذيك تقعد تاريخ في العائلات وتلقى واحد ساعات يقولو عليه هاذاك ماو هاك العام طلق مرطو وإلا واحد من عمومتي وإلاّ بوه طلق...

والمرى كذلك إذا كان طلقها راجلها تبدأ كإنها آش من عملة عملتها والموت خيرلها من الحياة ويبدوا الناس نابذينها وحاقرينها ومعادش تلقا راجل وهو ما حدث لهذه المرأة جبرا».

جبرة هذه المرأة طلقها زوجها فراحة هائمة في الأرض، لا تستطيع العودة إلى دار والديها أو أهلها أو الجيران خوفا من اللوم والسخرية والتحقير.

خرجت إذن هائمة من بيتها إلى أن وصلت إلى الغابة وهناك التقت بأسد. عطف عليها هذا الأخير ورق قلبه لحالها، وبعد حوار معها، اتفقت معه إلى أن تعيش معه وقبلت الزواج منه.

منذ ذلك الحين أصبح الأسد يوفر لها يوميا كلّ ما تحتاج إليه من الأكل والرعاية والعناية والحماية فهو بمثابة الزوج الرجل.

وما من شكّ في أنّ هذه الحكاية تشير إلى أن الزواج قد يتمّ حتى بين الحيوان والإنسان ويمكن أن يكون ناجحا متى فهم كلّ واحد دوره ومتى كانت مشاعر الود والمحبة والعطف حاضرة بينهما.

ومرت الأيام واشتاقت جبرة لزيارة ورؤية أهلها فوافق الأسد معترفا بحق الزيارة شريطة أن تعود له بعد ثلاثة أيام.

وفعلا عادت جبرة إلى أهلها الذين سألوها عن سبب غيابها المطول. فأعلمتهم أنها تزوجت أسدا وكانت من حين لآخر تفتخر بهذا الزوج وتفانيه في خدمتها وشجاعته ووقاره أمام بقية الحيوانات و:ثر من هذا هي تفضل زوجا أسدا على زوج آدمي.

وفي الليلة الأخيرة من الزيارة أسرت أم جبرة على معرفة حقيقة العلاقة بين ابنتها والأسد:

«بالك بنَيْتي موش عامل معاك لمليح، بالك موش عاملك قدر، بالك إخوفكش مرات وإلاّ حاجة...»

فأجابتها: «يا أمي هو راجل وسيد الرجال وكامل الصيفات ولكن ما فيه إلاّ حويجة... فمّ أبخر...» وكان الأسد موجودا خارج البيت قد استمع إلى هذه الكلمات الموخزة والمحزنة والمثيرة.

ومنذ ذلك الحين أخفى الأسد غيضه وغضبه وتغيرت مشاعره ومواقفه نحوها... وكانت كلما سألته عن هذا التغيير أوجابها شيء ما بية».

وذات يوم عندما كان الأسد وزوجته جبرة يتجولان في الغابة ووجدا فأسا «شاقور» أخذه الأسد وقال لجبرة هيا أضربني به في ما بين العينين فضحكت وأبت وعندما هددها بالقتل فعلت ذلك وبقيت ثلاثين يوما كاملة تضمد له جرحه بالحشائش حتى شفي وإثر تبينها من شفائه بدأت تزغرد فأجابها: «لبخر ميزاغردوش يا جبرة قالت ماهذا الكلام فأجابها لسانك صوانك كان صنت صانك وكان خنت خانك».

وكأننا بالأسد يلخص أركان الحب الإحترام والتقدير والمودة والتعاطف والبقاء على العهد.

«الجرح يبري يا جبرة   وتبري عليه الضميدة
وكلمة السـوء ياجبرة   تمشي وتصبح جديدة
وترمي عليها كلاها»

أليس هذا تشخيص دقيق وصائب لروابط الحب الأسري ولأسباب الطلاق الخفية؟ إن كان الحيوان شاعرا وواع بأهمية الاعتبار والتقدير والمودة في العلاقة الزوجية كيف نرى ذلك عند الإنسان؟

هذه المرأة جبرة فشلت في حبها الزوجي مرتين الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع بني جنسها والثانية مع بني الحيوان وسبب ذلك عدم اكتراثها وعدم وعيها بأسس وركائز الحب الأسري.

4 ـ المواصفات العلمية للحب الأسري

إنّ تسليط الأضواء على هذه النماذج من الحكايات الشعبية يتبين أن مفهوم الحب الأسري الذي تسعى إلى تمريرهيقوم أساسا على :

ـ الإحسان والمعاشرة

ـ المودة والتعاطف والتماسك

ـ البقاء على العهد والوفاء إليه مهما كانت الضروف الجديدة

ـ الإرتباط المقدس الذي لا رجوع فيه ولا مجال للطلاق فيه (مثلما هو الحال اليوم).

لقد جاء على لسان العروي المرأة التي تطلق الموت خرلها من الحياة يبدوا الناس نابذينها حاقرينها ومعادش تلقى راجل».

إذا تغرس هذه الحكايات قيما وعبرا نماذج من المواقف والخبرات المفيدة والمنظمة والمشبعة للعديد من حاجات الإنسان.

ماذا نعني بالحاجة :

ويقصد بهذا المفهوم في ميدان علم النفس الضروريات الحياتية الموجودة عند كلّ شخص والتي عندما لا يتم إشباعها لا تستقيم الحياة كالحاجة إلى النوم والغذاء والهواء والتواصل مع الآخر.

الحاجة هي الشيء الضروري الذي له أثر كبير في نمو الإنسان وفي تكيفه الحياتي والإجتماعي والذي يؤسس هويته ثمّ إنّ عدم إشباع هذه الحاجات يسبب موتا وجدانيا أو ذهنيا إن لم نقل موتا حقيقيا.

عند فرويد الحاجة هي الدافع وتولد من التوتر الداخلي للجسم وتهدف إلى موضوع دقيق وتنتهي عند الحصول على ذلك الموضوع.

عند بيارون: الحاجة هي التجلي الطبيعي للحسّ الداخلي الموقظ لتحقيق فعل أو للبحث عن موضوع ما.

من بين هذه الحاجات (التي في هذا الموضوع :

ـ التواصل المستمر الذي يسعى للتفاهم، تفاهم يقوم على رؤية الآخر في فرديته والإستماع له.م تواصل يسمح بتحقيق أماني وأهداف كلّ من الزوج والزوجة.

ـ يقيم جسورا قوية ويعمّق الروابط عن طريق الود والإحسان.

ـ يقوم على الحاجات المذكورة آنفا.

ـ هو ليس صراعا طفوليا على السلطة وليس استحواذا وتملكا للآخر.

4ـ من نتائج نشاز الحب الأسري :

إنّ العلاقات بين الأبوين مجموع الروابط النفسية للأبناء.

ونقصد بالعلاقات بين الأبوين مجموع الروابط النفسية والعاطفية والأساليب السلوكية المتبادلة بين الأبوين أثناء تفاعلها في المواقف المختلفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلّما كانت العلاقة بين الأبوين يسودها الوفاق والتفاهم إلاّ وأدّى ذلك إلى تهيئة مناخ وأرضية صلبة تساعد على نمو شخصية الأبناء بطريقة سليمة.

أما الخلافات والتوترات (الكره) بين الأبوين فهي تعكّر بصفة مباشرة أو غير مباشرة أو غير مباشرة صفو نمو الأبناء النمو النفسي والذهبي والاجتماعي السليم.

عند سؤالنا لطفل له من العمر 7 سنوات :

1 + 1 = كان دائما يجب تساوي صفرا أي عندما يجمع العلاقة المتوترة والمتفجرة بين أبيه وأمه تكون النتيجة دائما سالبا ولا تساوي إلاّ صفرا.

وعندما تحصل خلافات وتوترات بين الأبوين عادة ما يلجأ الأطفال إلى أنماط سلوكية مبددة لطاقاتهم:

كالعدوانية والمشاحنات والتشاجر المستمر والدائم مع كلّ شخص.

وهذا طفل آخر في الخامسة من عمره ينتمي إلى أسرة غضبية وغير منسجمة تماما الأم فرنسية وتطلب من إبنها الحديث باللغة الفرنسية والأب تونسي يطلب من إبنه أن يتحدث باللغة العربية أتعلمون ماذا يختار الطفل؟

أن لا يتكلّم تماما أي ملازمة الصمت لقد أصبح عمره خمس سنوات ولم ينطق ولو بكلمة واحدة (هو يفهم الكلام لا ينتجه ولا يتكلمه).

وعديدة هي الدراسات التي أثبتت أنه هناك ارتباط كبير بين التوتر الأسري (نتيجة الخلاف بين الأبوين) وأنماط سلوك أطفالهم (أنانية، خوف، عدوانية، عدم التلائم المدرسي، عدم اتزان انفعالي...) وهي سلوكات تدلّ على عدم توفر الأمن النفسي عند الطفل وعدم اتزانه انفعاليا.

في النهاية لا بدّ بأن نذكر بأن تعاون الأبوين واتفاقهما يخلق فضاء هادئا ينشأ فيه الطفل فضاء هادئا ينشأ فيه الطفل نشوءا متزنا وسويا.

وهكذا نرى أنّ الحبّ الأسري يلعب دورا بالغ الأهمية في تربية وتنشأة الطفل وتزويده بالحب والدعم العاطفي والأمن واكتساب السلوك الإجتماعي المرغوب فيه.

والأسرة الناجحة في هذه العملية هي تغرس القيم والعادات والمعايير الإجتماعية من خلال الحب والقدوة والتأديب وهي أيضا هي التي تستجيب إلى حاجات الطفل بدون قسوة أو تسلط وتزرع الثقة المتبادلة بين كلّ أعضائها.

الخــاتمــة

إنّ الحبّ الأسري يسمح بخلق مجتمع متوازن. فهو خير ضامن لحياة نفسية سوية وسليمة للأفراد والمجتمعات.

وأهدافه تتحقق بسهولة متى كان ذلك الحب يقوم على أركان مثل :

- الوئام
- الود والمعاهدة عليه
- الألفة البيتية
- الوفاق

وصدق الحكيم الذي قال إنّ المودّة الإقترانية والمحبّة الواردية هما أركان العائلة والذرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والإحالات

1) محمد نجيب بوطالب: صورة العائلة ومكانتها في برنامج اللغة العربية بالمرحلة الأولى من التعليم الثانوي. النشرة التربوية للمركز القومي البيداغوجي عدد 5، سنة 1988.
صلاح الدين بن فرج: العائلة التونسية والتحولات الإجتماعية، أطروحة دكتوراء مرحلة ثالثة في علم الإجتماع تحت إشراف الأستاذ خميس طعم الله. كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية تونس 1993.
أمال منتصر: التحولات في العلاقات الداخلية للعائلة : نموذج العائلة التونسية. المجلة التونسية للعلوم الإجتماعية عدد 118. سنة 1990.

كتاب «الأمّ الرّسولة»

لمحمد الجويلي

الحبيب بن ثامر

كتاب «الأمّ الرّسولة : رسالة الأمّ في الحكاية الشعبية التونسيّة» قراءة انتروبولوجية نفسية للدكتور محمد الجويلي أستاذ محاضر بكلية الآداب بمنوبة صدر في أواخر 2007 عن مطبعة تونس قرطاج في مائة وسبع وأربعين صفحة.

عالج المؤلف رسالة الأمّ من خلال حكايات شعبية تونسية جمعها له طلبته في كلية الآداب في الفترة الفاصلة بين 2000 و2001 من جهات متعددة في البلاد من الشمال إلى الجنوب.

والكتاب في أصله -كما أشار المؤلف في المقدّمة- درس قدّمه بالمعهد العالي لإطارات الطفولة بقرطاج لطلبة الماجستير المختصين في الطفولة وهو ما دعا المؤلف إلى القول «لقد قام طلبتي بمجهود اتنوغرافي قلّ نظيره، ما يجعلني أشعر نحوهم بالامتنان . . . إن الاحساس بضرورة أن يخرج عمل طلبتي إلى النور وألاّ يذهب عملهم سدى، جعلني أفكّر في الطريقة المثلى إلى ذلك ولم أجد فرصة أحسن ممّا أتيحت لي في السنة الجامعية 2005 - 2006 حين استدعيت لأقدّم درسا لطلبة الماجستير من المختصين في عالم الطفولة . . . ويا نعْم هذه الفرصة فقد انتهزتها لأتناول البعض ممّا جمعه طلبتي . . . وهكذا وجدت نفسي حلقة وصل بين جيلين من طلابنا وباحثينا جيل جمع وجيل درس وهكذا تمرّ المعرفة من جيل إلى جيل تماما مثل الحكاية الشعبية ذاتها، جسر يصل الأجيال بعضها بالبعض في حركة لا تنتهي» (ص8 - ص9).

وحتّى يصير هذا العمل صالحا للنشر أجرى عليه المؤلف بعض التغييرات في الشكل والمضمون تعميقا للتأويل وضبطا صارما للتوثيق الببليوغرافي. واختار له عنوانا «استفزازيا» يثير الحيرة والدهشة لأنّ قارئ العنوان يعتقد لأوّل وهلة أنّ صاحبه يتحدّث عن نبوّة الأمّ ورسالتيها وأنّه ارتكب خطأ لغويا في تأنيث الرّسول فلم يفته أن يوضّح ذلك في مقدّمته حيث قال «فهذا تجاوز قصدته عن وعي. فتأنيث الرّسول اقتضته ضرورة التأكيد على أنّ رسالة الأمّ هي رسالة انثى بقدر ماهي رسالة أمّ ذاتها ورسالتها».

ثمّ يضيف «ولا يذهبنّ الظنّ بالقارئ أنّ صفة رسولة التي نسبتها إلى الأمّ هي صفة نبوّة حتّى ولو كانت على سبيل الاستعارة وإنّما قصدت من هذه الصفة ما يرمى إليه علماء التحليل النفسي المعاصرون من هذه الصفة».

لقد حاول المؤلّف أن يستفيد أكثر ما يمكن من التحليل النفسي ولكن بالاعتماد أساسا على الانتروبولوجيا لتفكيك الحكايات الشعبية التي تناولها وتأويلها. فلم يلتزم بالمقولات الكلاسيكية الفرويدية كعقدة أوديب وغيرها ومال أكثر إلى مدرسة يونغ تلميذ فرويد والمنشق عليه ويونغ (yung) كما هو معروف عنه وعن تلامذته، أكثر اهتماما بالحكايات الشعبية والمعتقدات والأساطير. وبعيدا عن المدارس النفسية والانتروبولوجية يلاحظ القارئ جهْدا لافتا للانتباه قام به المؤلّف في التأويل، يصعب إدراكه على غير الملمّ بالتراث الشعبي ومن لم يغص في أعماقه ويسلك دروبه المجهولة أن يصل إلى ما وصل إليه الأستاذ الجويلي من نتائج علميّة مهمّة تفيد دارس التراث الشعبي في تونس وفي العالم العربي وتعيد الاعتبار لهذا المجال البحثي بعد أن وقع تجاهله طويلا من النخبة الأكاديمية.

كتاب الأمّ الرسولة تكريم للأمّ التونسية والعربية فهو ينتصر لها ويبلّغ صوتها ويخرج رسالتها إلى النور والأمّ المقصودة هي الأمّ المبدعة والراوية للحكاية الشعبية، أمّ ما قبل انتشار التلفزيون والصور المتحرّكة وأوّل مدرسة تربّي وتعلّم الأجيال من خلال ما تحفظه ذاكرتها. وقد يظهر ذلك من أوّل فصل في هذا المؤلّف بعنوان الولادة: حيرة ومعاناة، وجع حياة أبرز فيه الكاتب من خلال الحكاية الشعبية أوجاع الولادة الجسديّة والرمزية وقيمتها بالنسبة إلى المرأة في المجتمع التونسي التقليدي الذي لا يعترف إلاّ بالمرأة الولاّدة وإذا كان هذا المجتمع قد عرف تطوّرا في الذهنية العامة فما أبرزه كتاب الأمّ الرّسولة مازالت آثاره عالقة إلى اليوم في المسائل التي خاض فيها كولادة الذكور وولادة الإناث والعقد. بقيّة الفصول وردت بالترتيب: في مفهوم الرمز (33 -53) رموز الأمومة (ص 53 - 65) - الأمّ الطيّبة (ص65 - 93) - الأمّ المخيفة المزعجة (ص 93 - 113) - الأب في مرآة الأمّ (ص 113 - 137) ثمّ الخاتمة.

الفصل الأخير المتعلّق بالأب قد يثير الانتباه أكثر من غيره، لا لأنّ الأمّ لا توجد بمعزل عن الأب وإنّما لأن صورة الأب في المجتمع التقليدي - دائما من خلال الحكاية الشعبية - هي صورة سلبية عموما على عكس ما يمكن أن يتوقّعه القارئ الأب إمّا غائب تماما عن الأحداث أو هو مهمّش ومهمل ينتهي السارد بذكره عرضا ثم يختفي دون رجعة عندما يحضر في سياق الأحداث، فإنّ حضوره «كارثيّ» كما يقول المؤلف إذ يقود طمعه وجشعه إلى أن يقود عائلته إلى الهلاك (تنطلي عليه حيلة الغولة) أو أنّه تحت تأثير زوجته يتخلّص من بناته فيرميهن واحدة بعد الأخرى في بئر لتتولّى الغولة تربيتهنّ ! هناك حكاية يحلّلها الأستاذ الجويلي في كتابه تروى في الجنوب والوطن القبلي تسخر من الأب سخرية لاذعة فتصوّره قد حبل في قدمه بعد أن أكل تفاحة الحبالة «التي كان من المفروض أن تأكلها زوجته العاقر فينجب طفلة من قدمه فلا نعرف كيف نسمّيه هل هو أب أم أمّ أم . . . ؟

والجدير بالملاحظة أنّ فهم هذا الكتاب يتطلب معرفة دقيقة بالانتروبولوجيا والتحليل النفسي فعناوين مثل «الأمّ الطيبة» أو «الأمّ المزعجة» لا يكن فهمها في معناها العام المتداول وإنّما ينبغي الرجوع إلى دلالاتها عند علماء الإنسانيات والنفس وهم يرصدون بصفة «امبيريقية» (Empirique) علاقة الطفل في مراحل نموّه الأولى بأمّه.

خلاصة القول أنّ هذا الكتاب هو مواصلة لما كان أنجزه الأستاذ الجويلي منذ سنوات في كتابه «انتروبولوجيا الحكاية» الذي قدّمه الأستاذ المعروف توفيق كبار، واعتبر أنّ «محمد الجويلي ولد ليكون انتروبولوجيّا ملاحظا» أنّه ليس أوّل من اعتنى بالأدب الشعبي، فقد سبقه إليه، منذ سنين - بعد الفرنسيين- ثلّة من الدارسين أمثال عبد الرحمان قيقة ومحمد المرزوقي والطاهر الخميري وعبد الوهاب بوحديبة ومحي الدين خريف والهادي

البالغ وغيرهم، ولكن الجويلي بلا مراء أوّل من حاول تحليل خرافاتنا تحليلا انتروبولوجيا مطردا على وجه التخصّص ومن منبر الجامعة».

وحتى يتسنّى الغوص في تحليلات المؤلف للحكاية الشعبية وتأويلاته لها، لا بدّ من معرفة بعلوم الإنسان الحديثة، فالجويلي نفسه كما قال بكّار «لم يزل يجدّ في تحقيقه، من كلية الآداب بالعاصمة إلى جامعة السوربون بباريس، إلى أمريكا وجامعتها في نيويورك يعرف من علوم اللغة والحضارة والأدب... ثمّ يستوعب أصول الانتروبولوجيا ويتوضّح قضاياها ويقف على حدودها ويقرأ أعلامها ويلمّ بأوجه الاختلاف بين مذاهبهم».

خلاصة القول، إنّ كتاب «الأمّ الرسولة» ينطوي على رغبة مؤلفه فى توظيف الحكاية الشعبية التي تنهض بدور كبير في صياغة الشخصيّة الفردية والجمعيّة، من أجل إبراز مكانة الأمّ ورسالتها النبيلة باعتبارها «المؤسسة الأولى التّي تساهم بقسط وافر في نحت ملامح شخصيّة الطفل».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموروث الدّيني في رواية الوليّ الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للروائي الجزائري : الطاهر وطار

ليلى جغام (*)

تقديم :

يعتبر البحث في الموروث قراءة جديدة للنتاج الأدبي، ذلك أن الأدب سواء كان موروثا أو معاصرا مرتبط بالأمة تاريخا ووجودا وهوية، والتراث صفة مميزة من صفات تكوّن الهوية القومية، وبنية مشاركة من البنى المكونة للوجود الحاضر بكل مواصفاته.

وتفاوتت عملية توظيف الموروث بين أديب وآخر، فوجدنا توجها من البعض نحو الأساطير حيث تكرر ذكرها في الكثير من المواضع، ووجدنا توجها آخر نحو التاريخ الإسلامي، وجاء البعض الثالث في إبداعاته بالموروثات الشعبية من عادات وتقاليد كانت سائدة في عصر من العصور مع تفاوت في عملية التوظيف.

تلخيص الرواية :

إن رواية – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي– تمثل نمطا روائيا جديدا في الأدب الجزائري، وهو نمط الرواية الرمزية، حيث يمزج فيها صاحبها الواقع بالتاريخ والدين والتصوف والأسطورة في صور أو عناوين ثمانية، يمثل الواقع فيها ما يجري من أحداث ومجازر دموية في أصقاع عربية عدة، كالجزائر ومصر والعراق يشارك فيها الولي إما سلبا وإما إيجابا.

وتظهر أشكال الرمز المختلفة في حياة الولي، وفي ما يمارسه من سلوكات وما يعتريه من حالات وغفوات وصحوات، ومع من يتعامل معهم من أشخاص.

اعتمد الكاتب في بناء هذا العمل الروائي على شخصية الولي الطاهر، التي مثلت المحور الأساس في تشكيل خيوط وتفاصيل الرواية، في محاولة لربط القديم بالمعاصر في عالم يعج بالفتنة، ويضيق ذرعا بالأفاكين

*) جامعية من الجزائر

والأشقياء، وتلعب العضباء دور الوسيلة في الإرتكاز على هذا التراث، يرتبط اسمها بناقة الرسول صلى الله عليه وسلم.

فالرواية تأريخ لحقبة من حقبات تاريخ الجزائر هي فترة التسعينات، وهي عمل يمارس التعرية على الكثير من القضايا، فتقترب بذلك - كما يقول صاحبها - من التراجيديا.

توظيف الموروث الديني :

يشتغل النص على أكثر من بعد فيما يخص الموروث الديني، حيث يتنوع إلى خمسة أشكال يرتبط كل شكل منها بمظهر من مظاهر الحياة حين مجيء الإسلام، نحاول إيرادها وتحليلها فيما يأتي :

1 - الإقتباسات القرآنية :

ونعني بها إيراد الآيات القرآنية على سبيل التوظيف لأغراض دلالية ومقامية عدة، حيث نجد وطار قد استحضر الكثير من متن القرآن الكريم بالنظر إلى أن الولي شخصية متدينة يكثر في حديثه استشهاده بالقرآن الكريم لتعليل مواقفه، ومن أمثلة ذلك قوله : (فأينما تولوا فثمة وجه الله)، وهي الآية 115 من سورة البقرة، التي نزلت في تحويل القبلة من بيت المقدس إلى الكعبة المشرفة، ولم يخالف وطار في توظيفها في مكان يشبه سبب نزولها، حيث أتى بها حين احتار الولي في جهة القبلة لأن الشمس كانت في وسط السماء لا تنمّ عن أي اتجاه.

ونجد قول الولي : (بسم الله مجراها ومرساها) الذي يشير إلى قصة الطوفان وسفينة نوح التي ركبها مع من اختاروا اتباعه وكأنها مقودة، وهي الآية 41 من سورة هود، وجاءت على لسان الولي حين ركب على ظهر العضباء متمنيا انطلاقها.

وجاء قوله تعالى : *إن تنصروا الله ينصركم* (محمد / 7) على لسان أفراد الجماعة التي كان الولي يقودها في إحدى معاركه مع الجماعات الأخرى، إذ كل جماعة تدعي نصرتها للدين وإعلاءها لكلمة الله.

وورد توظيف آخر لآيات القرآن الكريم في قول الولي الطاهر : (افعل ما تؤمر به ستجدني إن شاء الله من الصابرين) في إشارة إلى الآية 102 من سورة الصافات، التي نزلت في شأن سيدنا إسماعيل عليه السلام حين أخبره والده بالرؤيا من أنه رأى في المنام أنه يذبحه، ووردت في الرواية على لسان الولي حين أحس أنه يتمزق في شخصيته بين أناه وآخر، في إشارة إلى تمزق الإنسان الجزائري والعربي في خضم الأحداث التي تجري.

ويظهر الولي في موقف آخر مثخنا بالجروح بعد معارك عدة خاضها، فتراه في الرواية يأتي إلى بركة ماء يغطس فيها ويمرر ذلك الماء على كامل جسده، فيحس بالجروح تندمل، فيحمد الله ويذكره بقوله : (...رب إني لما أنزلت إليّ من خير فقير)، وهو مضمون الآية 24 من سورة القصص، التي نزلت بشأن سيدنا موسى عليه السلام حين سار من مصر إلى مدين ليس له طعام إلا البقل وورق الشجر، وكان حافيا، فلم يصل مدين حتى سقطت نعل قدميه، وجلس في الظل وبطنه لاصق بظهره وهو صفوة الله من خلقه.

فضلا على ذلك فقد وظّف آيات سورة الأعلى في مواضع كثيرة ومتعددة في الصفحات (25، 35، 52، 71، 123، 131، 156)، وكل هذه الإقتباسات كانت حرفية إلى حد كبير، إلى جانب ذلك وردت إقتباسات غير حرفية في مثل ما يأتي :

فقول وطار في وصف المقام : (جعلناه سبعا طباقا) إشارة إلى الآية 3 من سورة الملك، وقوله : (إنه يوم ربك، ألف سنة مما يعدون، أعطى للأرض منه لحظة سميت بالزمان، وقسمت إلى ليل ونهار) فيه بعض مضمون الآية 5 من سورة السجدة.

وكذلك قول الولي : (فلا تعمى الأبصار إنما تعمى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القلوب التي في الصدور) حين كان يتوهم قصره أو مقامه في كل قصر يجده، موظفا الآية 46 من سورة الحج، وهو في حديثه مع بلارة التي أرادت أن تغويه يستحضر عبارة (هيت لك) من الآية 23 من سورة يوسف عليه السلام.

ونجد أن توظيف هذه النصوص القرآنية سواء بحرفيتها أو بغير ذلك ترتبط بتدين الولي الشخصية السحورية في الرواية، أو هي لغة جماعة أراد وطار أن يقيم عليها عمله الروائي في ربط بين ماحصل قديما في عصور الإسلام الأولى والفتنة التي إشتعلت بعد وفاة النبي الكريم واختلاف من خلفوه في الأفكار والتخمينات وبين ما يحصل في فترة كتابته الرواية في عدد من الأقطار العربية التي من بينها الجزائر.

2 - الممارسات والعبادات :

ونقصد بها الصلوات التي كان يؤديها الولي فرضا أو تطوعا، وكان الإمام لكل من حوله من العاملين معه من الشيوخ والقناديز والمريدين والطلبة والطالبات، حيث يصف الروائي في عدد من المواضع من العمل الأدبي المتناول الولي وهو يصلي في مثل ما ورد في قوله: (ثم قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض وتحية للزيتونة ثم أولا و أخيرا تحية للمقام الزكي)، (وصلى الركعة الأولى بالفاتحة وسورة الأعلى. . . وأعاد في الركعة الثانية بعد الفاتحة سورة الأعلى)، (نزل صلى ركعتين بنفس السورة بعد الفاتحة سبح باسم ربك الأعلى، رفع يديه إلى السماء، لبث لحظات طويلة يدعو في سره).

كما كان الولي الطاهر يؤم الناس ممن هم معه في المقام ويظهر ذلك في قول وطار في الرواية : (قابله مع الفجر جمهور من المصلين بمسجد الخليل، يركعون ويسجدون خاشعين لرب العزة، متضرعين له، بأن يفرج كربتهم، فينصر دينه ويخلّص بلاد الإسلام من البلاء الذي لحق بها).

إلى جانب ذلك نجده أي وطار قد وظّف عبارات أخرى تدل على أحكام شرعية، ومما يستشهد به في هذا المقام قوله : (البنات محجوبات، لا ينزلن إلا للصلاة، ويصلين ويزاولن التعليم من وراء حجب، كذلك، ثم إنهن مثلكم قانتات عابدات...) حيث يشير إلى حكم الحجاب والقنوت والعبادة.

ويذكر فكرة الإستخارة وصلاة الغائب على الميت وصلاة الكسوف، ويلمح إلى العدّة شرعا في عبارات متفرقة في الرواية (قلت أستخير ربي)، (...يستأذنونك بإقامة صلاة الغائب على مالك بن نويرة)، (قرر الولي أن يؤدي صلاة الكسوف، فلم يجد في ذاكرته سوى سورة الفاتحة والأعلى، فاستعان بهما في كل الركعات...)، (هل قضت العدة كما يقول الشرع أم لا).

3 - الأدعية والأذكار :

تحشر مجموعة من الأدعية والأذكار في الرواية أغلبها ترد على لسان الولي من مثل (بحول الله وحمده، يا من خلقت وسويت، اللهم حمدك ما دمت في ملكك سبحان الله العلي العظيم، سبحان الذي يعلم الجهر وما يخفى، اللهم يا ذا الجلال والإكرام لا تنسينا ما أقرأتنا. . .).

فضلا على ذلك نجد دعاء يتكرر كلازمة في الرواية هو قول الولي: (يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف)، وقد جاء في ذكر هذا الدعاء أنه تكرر عند عرب الأندلس وحكامها في سنوات الهجومات التي شهدتها من قبل المعتدين.

4 - شخصيات وتسميات :

أستعملت الكثير من المصطلحات والتسميات ذات المرجعية الدينية في نص الرواية في شكل رموز تحمل العديد من الدلالات، فالمقام لفظة دينية تشير إلى موضع مكاني أو مجلس، ويطلق عادة على الخلوة أو الضريح، أما لفظة الصلاة فتعني العبادة، وقد تدل على الدعاء.

والطهارة وتعني باطن النفس أكثر من ظاهرها، رغم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنها لا تهمله، وقد تكرر هذا اللفظ بكثرة في الرواية، وأول ما ظهر في العنوان (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، والذكر لفظ ديني يقابل النسيان من حيث اللغة، وأخذ في القرآن عدة معان من بينها الصلاة في الآية 9 من سورة الجمعة، والخبر في الآية 41 من سورة مريم.

وكذلك لفظة الإستغفار، التي تعني طلب المغفرة من الله تعالى، وهو ما يوجب التوبة والدعاء والتضرع، والزيتونة رمز ديني وتراثي، وهو إسم لشجرة مباركة قدسّت قديما ومازالت، والعضباء إسم أتان الولي، وسميت بهذا الإسم تيمنا بناقة الرسول صلى الله عليه وسلم، وأعطيت صفاتها من أنها مقودة تدرك غاية الولي وطريقه دون أن يتكلم، كما وصفت بأنها سفينة نوح.

إلى جانب إصطلاحات أخرى من مثل (القبلة، القرآن، الشريعة، المصلى، المحراب، المئذنة، الخلوة، مسيلمة، سجاح، عمر بن الخطاب، عمرو بن العاص، خالد بن الوليد، الخلافة، الإستحمام بالذكر...).

وقد تتخذ الشخصية الواحدة عددا من الأسماء والصفات بحسب المواقف والمقامات واختلاف الأحداث وتشابكها.

5 - أحداث ووقائع :

استحضر وطار في رواية الولي الطاهر أحداثا جرت في بدايات الإسلام الأولى من مثل ما ورد في الصفحة 43، حيث كان الحدث إشارة لغزوة الخندق التي قام بها الرسول صلى الله عليه وسلم مع صحابته أمثال خالد بن الوليد الذي كان يحمل راية المهاجرين، وفي الجانب الآخر يحمل ثابت بن قيس راية الأنصار.

كما وظّف حروب الردة ومقتل مالك بن نويرة سيد بني يربوع وكل حنظل(الشاعر الوسيم) بيد خالد بن الوليد لأنه شكّ في إسلامه، والقصص التي حيكت بشأن ذلك من أن خالد لم يقتله إلا طمعا بزوجته أمّ متمم، ويذكرون أنها لم تحزن عليه كما ينبغي أن يكون لأرملة فقدت زوجها.

وقصة أن خالد صدّق أمّ متمم هذه إلى درجة أنه ائتمنها على أسير خطير كمجاعة، ومن أن مالك بن نويرة كان مؤتمنا من قبل الرسول صلى الله عليه وسلم ومحل ثقته حتى أنه كان من جملة المصدقين في العرب الذين بعثهم الرسول الكريم مع عكرمة وحامية بن السبيع الأسدي والضحاك بن سفيان وعدي بن حاتم وغيرهم، وكلهم صحابة رضوان الله عليهم.

وقد كان عمر على عكس خالد لا يشك في إسلام مالك إلى درجة أن يصل إلى قتله كما فعل خالد، وقد زاد عمر على ذلك أن وصفه بأنه تجب إضافته إلى مصاف من شرب كأس الفتوة ولبس سراويلها.

كما أن هناك إشارة إلى فرض الجزية على كل من لا يدخل في دين الله في الصفحة 66، وهي عودة إلى فرض الجزية من قبل الرسول صلى الله عليه وسلم على اليهود (وسموا بأهل الذمة) حين دخل المدينة، ونجد تلميحا آخر للفتوحات في نفس الصفحة.

أما في الصفحة 76 فيشير وطار إلى قصة أسر أمّ متمم في محاولة تكملة لحكاية قتل مالك، ثم يأتي في الصفحة 145 بنص طويل يذكر فيه عدة أحداث من مثل قوله : (خاض بدرا، خاض أحدا. اتخذ موقفا في السقيفة، مع الأنصار، ثم غيره إلى جانب المهاجرين، ناصر الأمويين ثم تراجع إلى الهاشميين، وفي صفين روى سيفه بالدم، حتى وصل إلى الماء وارتوى، وقبل ذلك في واقعة الجمل، ساهم في عقر مطية أم المؤمنين. عارض موت مالك بن نويرة مع قتادة، ولكن سبق السيف العذل، وكان حاضرا عند موت مسيلمة الكذّاب، وفي فتح دمشق، وحصار بيت المقدس، وقطع مع طارق بن زياد المضيق، وتوغل مع عبد الرحمان الداخل ،حتى نهاية المعركة، وقاد العسكر الذي رافق بلارة ابنة الملك تميم بن المعتز، إلى بيت الناصر بن علنّاس بن حماد، وأستشهد مرات، مرة في عيينة مدافعا عن محمد بن عبد الوهاب... ومرات في كابول،.....).

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

وأمام هذا النص، نحن حيال موسوعة في تأريخ وتوثيق الأحداث التي جرت في بدايات الإسلام الأولى على تعدد وجوه وأشكال الإشارة إليها، فقد يكتفي الروائي بالتلميح العابر إلى هذه الوقائع، وقد يطنب في ذكرها، وتحليل ما يتعلق بها، وربما زاد على ذلك بأن وصف النتائج التي تنجر عليها داخل إطار الأحداث أو خارجه دون أن تفقد الحد الأدنى من متطلبات التكنيك الفني.

وقد يتداخل في الرواية ما هو ديني بما هو صوفي، على اعتبار الصور والصفات التي تنسب للولي الطاهر الذي يعد الشخصية الأولى، والأساس الذي تنسج حوله الأحداث وتتشابك، وهو بشكل آخر المحرك لهذه الوقائع، لكنه قد يظهر مؤثرا منذ البداية، وربما ظهر محتارا لكن تذهب حيرته تدريجيا بفضل كرامته التي وهب إياها.

لذلك ارتأينا أن نشير إلى بعض ملامح التصوف التي تظهر في نص الرواية، لكن قبل هذا لا بأس من أن نشير إلى أن اللغة الدينية مباشرة تقول الأشياء كما هي بشكل كامل ونهائي، وقد توظف إصطلاحاتها بأهداف وأغراض تتعلق بمستعملها، أما اللغة الصوفية فهي لغة رامزة، لا تقول من الأشياء إلا صورا، بعدها تجليات للمطلق، تجليات لما يقال ولا يوصف ولما تتعذر الإحاطة به، ودلالاتها تتميز بعدم الثبات وتعدد التأويلات.

رموز الخطاب الصوفي في الرواية :

سوف نقصر الرموز في هذا الإطار على مسميات الصوفية، التي كثر ورودها في الرواية لاختصاصها بحالات الولي وتصرفاته، ونذكر لذلك عددا من الألفاظ مشيرين في كل مرة إلى معناها عند الصوفية، ونتسم الرموز الصوفية إلى ثلاثة أنواع هي كما يأتي :

1 - رمز الخمر وتاثيرها :

ويوظف هذا النوع من الرمز من قبل الأديب لأن ذكر الخمر وأوصافها ومجالسها كثيرا ما تكرر في أدب الصوفية وكلامهم، ومن أمثلة ذلك في الرواية قول الشاعر في الصفحة 54 :

أنا حنين ومنزلي النجف
وما نديمي إلا الفتى القصف
أقرع بالكأس ثغر باطية
مترعة نارية وأغترف
من قهوة باكر التجار بها
بيت يهود قرارها الخزف
والعيش غض ومنزلي خصيب
لم تغذني شقوة ولا عنف

وهي أبيات شعرية في وصف الخمرة الذي كثيرا ما اقترن بوصف النديم، ولكن تتفق الأوصاف والمعنى يختلف، لأن الخمرة عند الصوفية تعني الانتشاء من حب الله سبحانه وتعالى إلى درجة يذهب فيها عقل الصوفي وينتقل مع وجد إلى عالم آخر، ونجد لفظ النشوة والتي تعني قمة اللذة، وتحقق بمطالعة جمال الحق عز شأنه، ويعني التماوج الميلان والترنح، ولا يكون إلا من أثر السكر وفقدان الوعي.

أما لفظ الغيبة فيعني في الرواية الغيبة الروحية، التي تتجلى من خلال غفوات الولي، وغيابه عن المكان، إما بتحليق روحه ووصولها إلى عنان السماء في جو تكتسيه هالة نورانية عجيبة، وإما برجوع ذاكرته إلى حروب خاضها ومعارك شارك فيها، والغيبة تدل على الإغماء الذي يصاحب السكر، وفي هذا دلالة الوجد لدى الصوفية الذي يؤدي بهم غالبا إلى الفناء والإتحاد كما جاء في كتاب عاطف جودة.

ونمثل لرمز خمري آخر هو الصحو الذي يدل عند الصوفية على مرحلة من مراحل السكر، فلا صحو بدون سكر، والصحو أيضا هو الرجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قوي.

وهناك رموز خمرية كثيرة يتعذر ذكرها كلها بحكم تكرر حالات الولي في الغيبة والغفوة والسرحان وفقدان الوعي، وهذه الغفوات في الرواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعبت دور الجسر الذي ينتقل الأديب عبره بين الصوفية والواقع.

2 - **رمز المرأة وأوصافها :**

إن توظيف المرأة كرمز مبنيّ على فكرة الحب الإلهي الذي يتبناه الصوفية، وهو من العادات الجارية في كتاباتهم، فهم يستعملون أوصاف المرأة الحسية والمعنوية ولا يقصدونها لذاتها إنما يشيرون بها إلى أوصاف الذات الإلهية.

كانت المرأة الطرف الثاني في الرواية إلى جانب شخصية الولي وهي بلارة، وقد وصفها بعدد من الأوصاف من مثل (بضة، رشيقة، لطيفة، ساحرة، غاوية، تزداد بهاء ورونقا وإغراء واشتياق، غضة، لدنة، دافئة، دفاقة ...)، وهي ألفاظ وعبارات كثيرا ما ظهرت في الشعر القديم في مقام التغزل بالمرأة، إلا أنها أستعملت هنا رمزا لجمال يملأ الأفق كله، ألا وهو جمال الذات الإلهية.

وبلارة هذه تمثل الذات العليا على الصعيد الصوفي للولي، ودليل ذلك قوله في الصفحة 77 : (كل الإناث أم متمم ...)، وأم متمم هي بلارة، فكأنها قد حلت في جسد كل فتاة، فلا تنطق إلا بما تنطق به، ولا تفعل إلا ما تفعله، وهو دليل توظيف نظرية الحلول التي ينادي بها الصوفية.

وفي قول آخر يصورها على أنها الحبيبة الأزلية التي يجد الولي ويجتهد في البحث عنها ليتحقق له التوحد معها، فنجده في الصفحة 118 يقول: (كيف يا بلارة العزيزة تستطيع نفسي أن تنفصم وتظل بعيدة عن ذاتها، وكيف تستطيع ذات أن تتجرد من نفسها).

ونجده في الصفحة 119 يناجيها، والمناجاة كلام خفي وسري لا يكون إلا بين الحبيبين رغبة منهما في القرب والمودة، في قوله : (كانت تناجيه من خلف الأفق الأزرق البعيد وكان بدوره يناجيها من فوق التلة الرملية من تحت شجرة الزيتون) في مقابلة لمناجاة الصوفي لربه وفي نفسه لهفة لرؤية ومطالعة جماله الأبدي.

3 - **رمز الرحلة :**

والرحلة عنصر من عناصر بناء القصيدة القديمة، يقطعها الشاعر في سبيل الوصول إلى ممدوحه أو محبوبته، ويصيبه فيها ما يصيبه من التعب والنصب، فيقطع فيها الصحاري ويجتاز الوديان والجبال والفيافي، وهو ضمن ذلك يذكر الراحلة أو المطية، ويتفاعل معها أحيانا فيصف تعبها ومللها في إشارة إلى تعبه هو.

ففي حديثه عن الرحلة نجد مثلا قوله في الصفحة 79 (كيف أصبح مولانا، بعد رحلة البارحة)، وهو لا يقصد الرحلة العادية، بل هي رحلة من نوع خاص لدى الصوفية، هي رحلة روحية تتسامى فيها روح الصوفي وتعلو في السماء، تملأ الفضاء وتطلب التوحد مع الخالق في شوق ووله.

أما عن توحده مع مطيته، فنجده صار مع العضباء شخصا واحدا، وهذا ما يظهر في قول الأديب في الصفحة 62: (أدركت العضباء مقصد الولي الطاهر فاستدرت إلى اليمين).

ورحلة الولي إلى المقام من جهة، وبحثه المستميت على بلارة من جهة أخرى، استعملها وطار كما استعملها الصوفية من قبله أسلوبا يتبعونه في الوصول إلى الحبيب (الله سبحانه وتعالى).

فضلا على الرموز المشار إليها والتي تحيل إلى دلالات تتعلق باستعمالات الصوفية والمفاهيم التي تداولوها نجد مفردات تدل دلالة مباشرة على المذهب الصوفي، وأغلبها يرتبط بالولي على اعتباره شخصية متدينة.

ومن أمثلة ذلك **الخلوة** التي تعني لدى الصوفية الاعتزال أو قطع العلائق والخلو إلى النفس، **والإبحار** المشتقة من البحر، وهو السلوك الباطن المعنوي للأعمال النفسية، وأما **الشيخ** التي تطلق عند الصوفية على مرتبة أو وظيفة، فالشيخ أقرب إنسان للولي يتكفل بشؤونه ويساعده على قضاء حوائجه.

والولي مشتق من الولاية، وهي مرتبة من مراتب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القرب الإلهي، **والصرع** وهو حالة تصيب الصوفي تؤدي به إلى الوقوع أرضا، حيث يصل بعدها إلى الغياب عن العالم المحسوس في طلب لتجلي أو شهود ذات الله تعالى، **والبركات والكرامات**، اللتين تعنيان امتيازا يختص بها الولي التي تثير الدهشة والعجب كالخوارق والمعجزات.

والقطب لفظة تطلق عند ابن عربي على كل شخص يدور عليه أمر من الأمور، أو مقام من المقامات، أو حال من الأحوال مثل الزهد والتوكل، فللزهد قطب وللتوكل قطب، **وأما الحضرة** فتعني كل حقيقة من الحقائق الإلهية أو الكونية مع جميع مظاهرها في كل العوالم، فالقدرة مثلا حقيقة إلهية وتجلياتها من حيث تميزها عن بقية الحقائق الإلهية تشكل حضرة القدرة.

خاتمة :

وقد وظّف الروائي الموروث الديني والصوفي ليضفي على أجواء الرواية طابعا أراده أن يتوازى مع تصويره للجماعة التي كانت سببا في الأحداث من المنظور السياسي.

وقد نجح وطار في معالجة قضية اجتماعية واقعية غطاها بستار الصوفية والدين، دون اللجوء إلى المباشرة، التي كانت يمكن أن تجر عليه مشاكل كثيرة، وبهذا أمكنه أن يتجاوز الواقع في أبعد ما يكون عن السرد المباشر، في شكل رموز وإيحاءات، متجنبا التصوير الفوتوغرافي، في عملية تجريد وذهنية.

وقد ساعده ذلك على التصوير والوصف بحرية، فضلا على معرفته بأمور تاريخية ودينية وصوفية شكّلت منهله الذي يغرف منه فلا ينضب.

ومع كثرة ما تضمنته الرواية من موروث (ديني، صوفي، تاريخي وأسطوري...) إلا أنك تعجز عن رصد هذا الموروث رصدا إحصائيا، لأن الرواية لا تكاد تخلو منه.

وأخيرا الموروث لا يرد عفو الخاطر، إنما في سياق بناء روائي درامي تنفذ معه الإشارات التراثية إلى الأعماق، وترقى إلى مستوى الرمز في أحيان كثيرة، ولابد أن لتوظيف الموروث بكل أشكاله أهدافا قد تختلف بتفاوت درجات توظيفه.

ولعل أهم أهدافه في توظيف وطار له في هذه الرواية هو مقابلة الفتن التي حدثت في بدايات الإسلام الأولى، واختلاف مواقف أولي الأمر منها آنذاك بما يحدث في الجزائر وفي عدد من الأصقاع العربية في الفترة التي أرّخ لها من ناحية، محاولة ستر الواقع وتغليفه تجنبا لما كان سيحدث إذا صرّح به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للروائي الطاهر وطار، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999.
- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1992، (ص 22، ص 25، ص 26).
- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1401 هـ - 1981م، (ص 183، 184، ص 323، ص434، ص 670، ص 930، ص 1130، ص 1206، ص 1234).
- عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض - دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1402 هـ - 1982، ص 133.

فنون تشكيلية

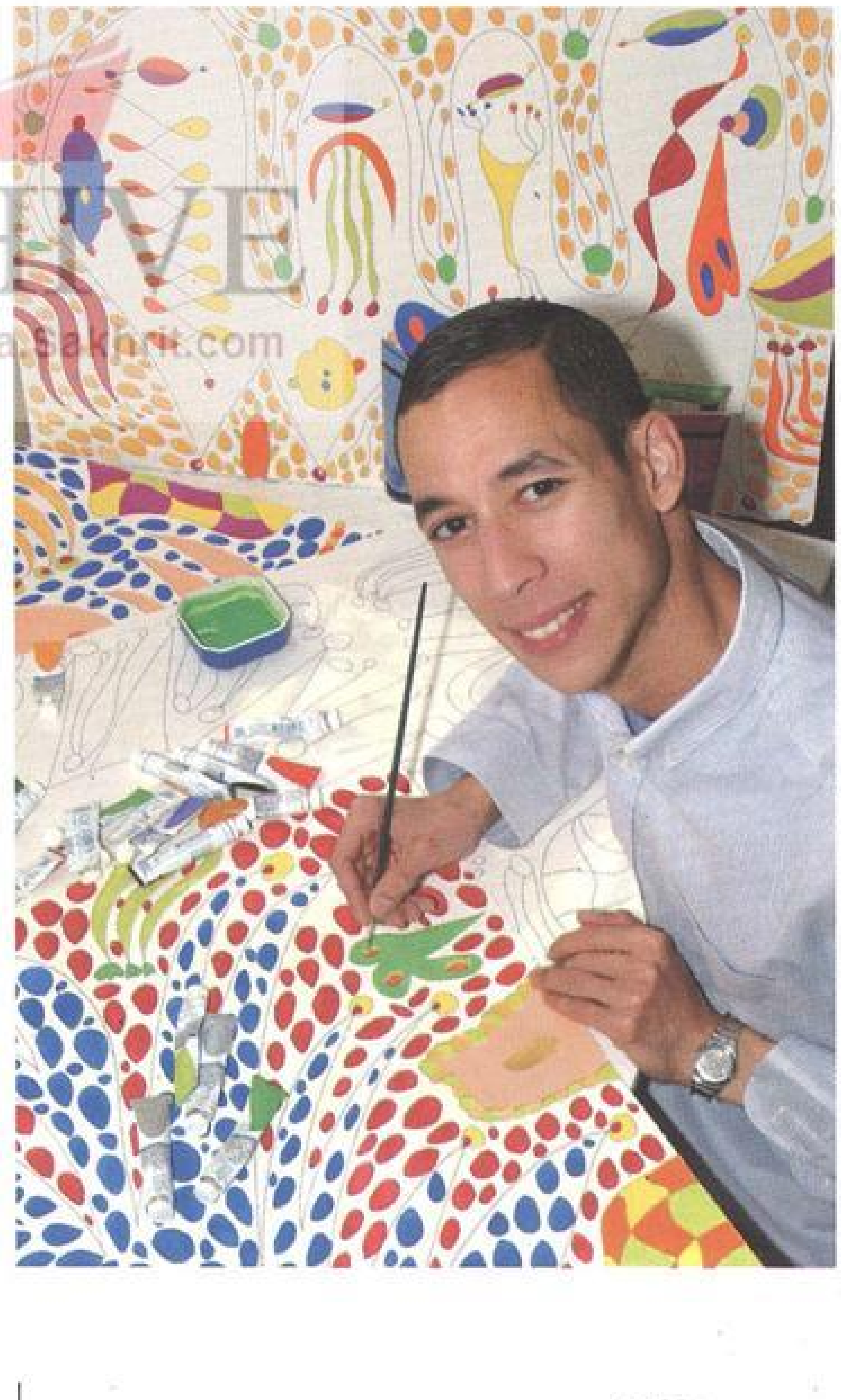
تجربة الرسّام عمّار بن بلقاسم
الرؤية الفطرية من تكوينية العالم إلى تشكيل الذات

خليل قويعة

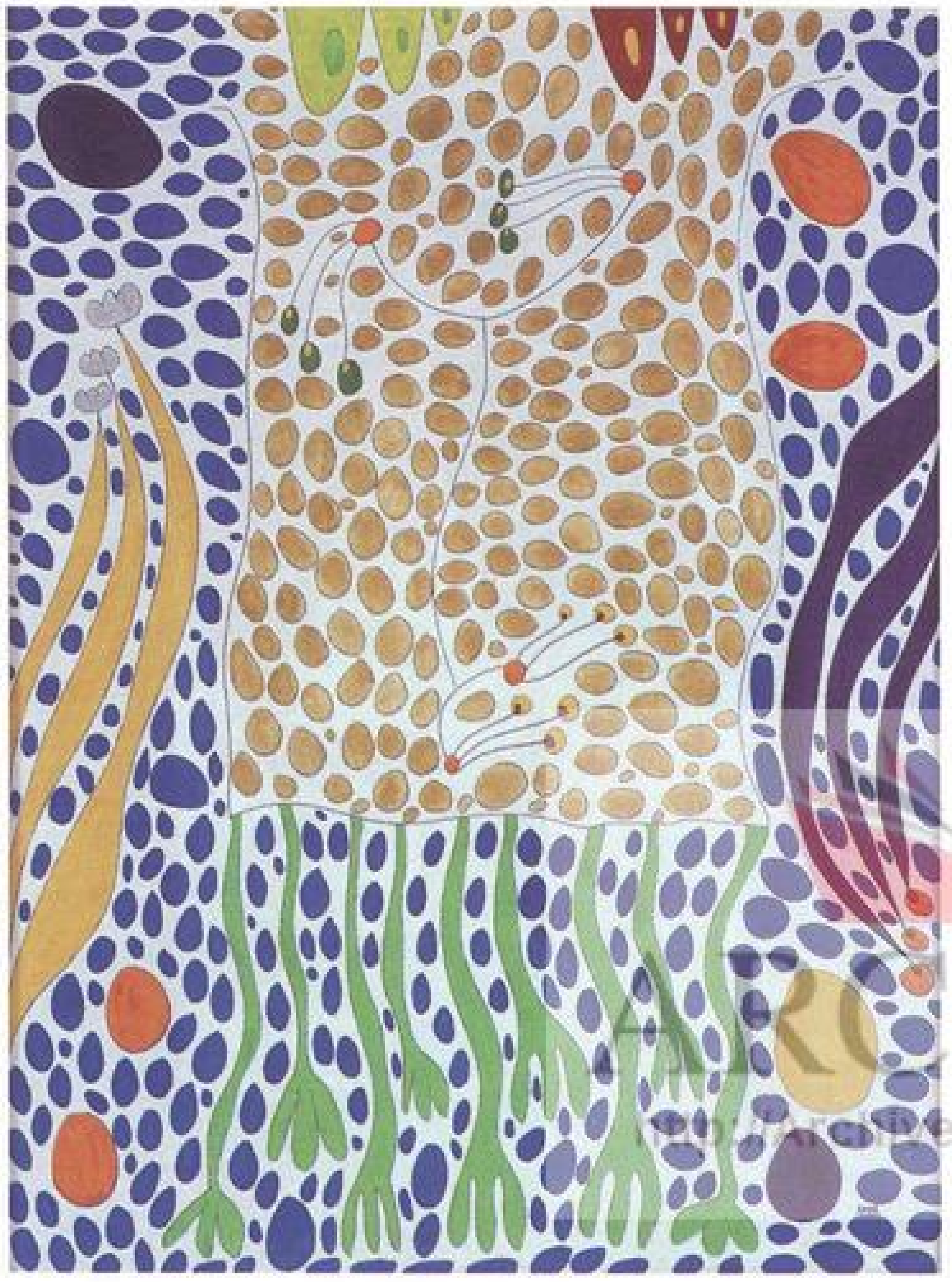
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربّما أصبح الوقت جدّ ملائما للنّظر في ما آلت إليه تجربة الرّسّام التونسي المهاجر عمّار بن بلقاسم وقد ناهز الثلاثين من عمره. هذا الذي كان علي بن سالم، أحد روّاد فن الرسم بتونس (1) قد لفت انتباهنا إلى تجربته اليافعة سنة 1997. وقد ارتأينا أن ننتظر ما يمكن أن تصيره هذه التجربة بعد أكثر من عشر سنوات وما ستسفر عنه من قيم النّضج.

نحن الآن بإزاء فنّان تونسي ذي إشعاع دولي، تستأهل لوحاته النّظر والتقصّي بعدما لاحظناه في مراسه الفنّي* من مداومة وطموح وما تلمّسناه من غزارة إنتاجه الذي لمع في الأروقة والتظاهرات الدوليّة انطلاقا من الحمامات وتونس العاصمة وصولا إلى واشنطن وطوكيو، مرورا بروما وباريس على وجه الخصوص... وقد حيكت عديد النصوص حول تجربته

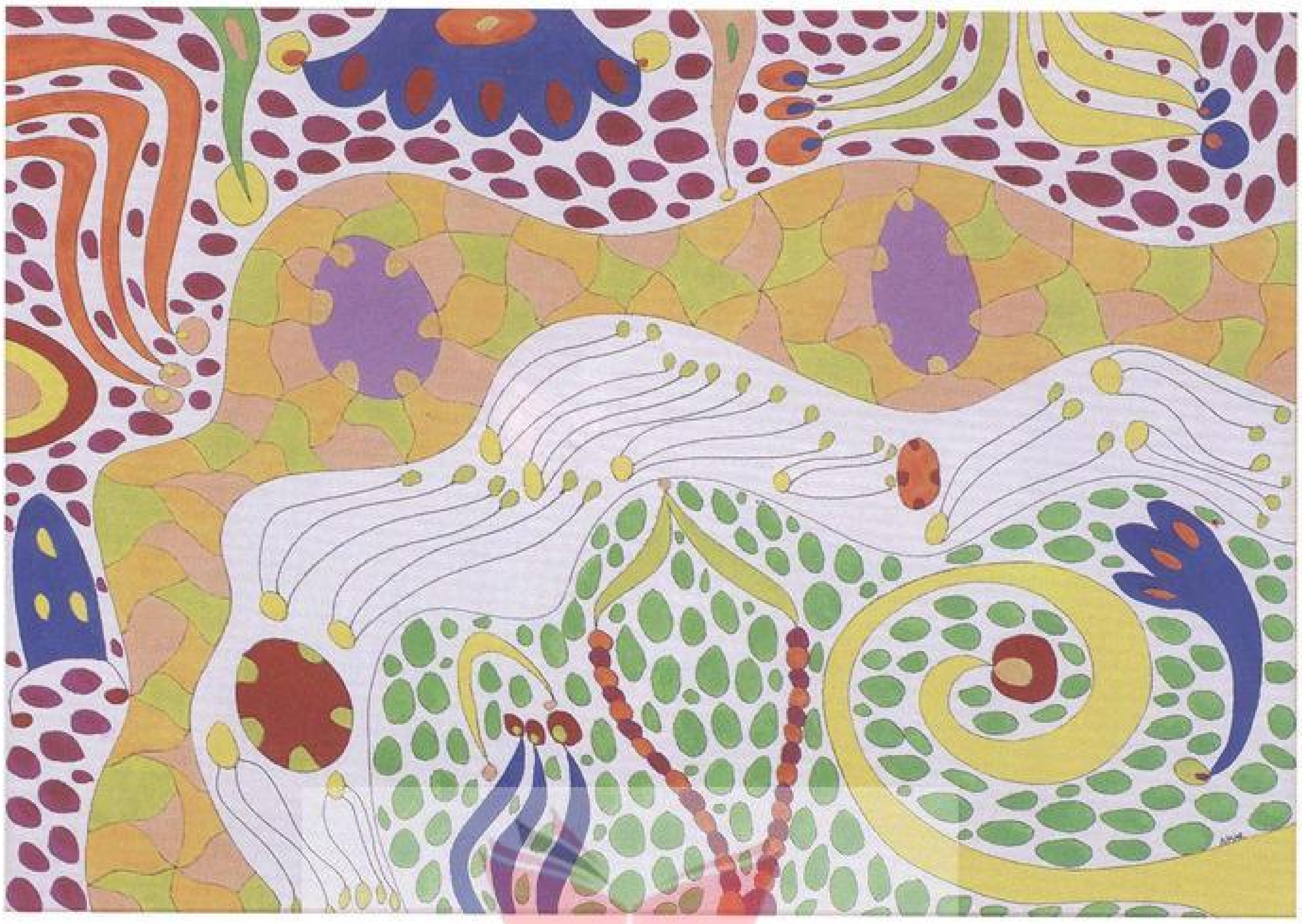


بأقلام الفلاسفة والنّقّاد. كأنّنا بعمّار بن بلقاسم يصبح سفيراً جديدا للفنّ العصامي والخام بباريس، ينضاف إلى أسماء تونسيّة أخرى من أجيال سابقة، من قبيل أحمد الحجري وجابر محجوب أو أسماء مغاربية أخرى



مثل بيّة الجزائريّة وشعايبيّة المغربيّة. وهو ما يؤكّد مرّة أخرى، أنّ الحظوة التي يتمتّع بها فنانونا العصاميون من جماعة الفنّ الفطري والخام، أكثر بكثير ممّا يتمتّع به فنانونا الأكاديميّون وذلك موضوع آخر، قد يتّخذ طبيعة تاريخية وسوسيو-ثقافية إلاّ أنّه جدير بالملاحظة.

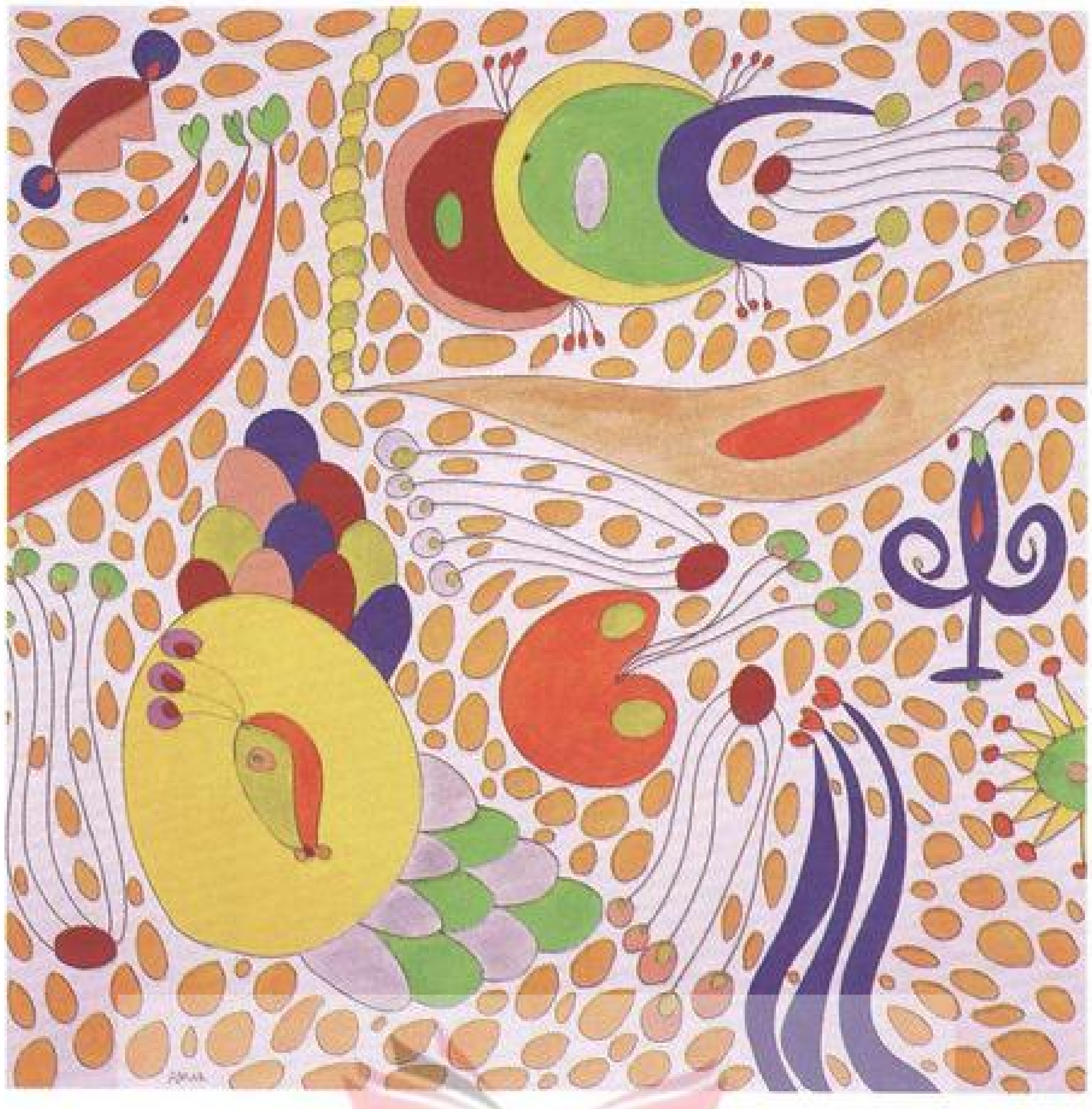
على أنّ تفسيرا أوّليا لهذه الظاهرة يمكن أن نستمدّه من المنعرجات المفاهيميّة التي أحدثها النّقّاد والفنّانون والمنظّرون في بداية القرن الماضي، باتجاه فتح آفاق التعبير الفنّي على المناطق اللامغزوّة، داخل الذات البشريّة بكلّ ما تتوفّر عليه هذه المناطق من حسّ طفولي بكر واندفاعات داخليّة معقّدة وأساطير تسترجع بواكير الوعي



الإنساني من خلال تقنيات بسيطة يبتكرها العصاميّون بتلقائيّة... بل إنّ مفاد هذه المنعرجات أنّ ما هو هامشيّ في نظر الوعي التّاريخي أصبح في قلب مركز الاهتمام، فيما تراجع حضور ما هو مركزيّ بدعوى أنّه ثقافة مستهلكة لم تعد تقدّم حُلولا لأزمة القيم الإنسانيّة في الغرب. ولقد أصبحت قيمة العمل الفنّي تتحدّد من خلال مدى نسيان الفنان لتاريخ الفنّ والرّجوع إلى حالة الوعي التلقائي البكر. وقد كتب الرسّام السويسري بول كلي (P. Klee)، أحد روّاد التّحديث الفنّي في القرن العشرين: «يقول السّادة النقّاد أحيانا أن رسومِي تشبه خربشات الأطفال. لم لا، وفي هذه الحالة، لكمْ يكون ما يرسمه ابني الصغير فاليكس أفضل قيمة من لوحاتي كلّها ! فأنا كثيرا ما أدقّق النّظر في ما أرسم وأعمل على تنقيته قطرة قطرة داخل الذهن» (2).

وبغض النظر عن اكتشافات الفيلسوف والرسّام الفرنسي جون دوبوفاي (Jean Dubuffet)، أواسط سنوات الأربعينات من القرن الماضي، لتعابير الفن الخام (Art brut)، كفنّ هامشي ينتجه «العصاميّون» والأطفال والذّهانيون والفُصاميّون من خارج تاريخ الفنّ الثقافي والأكاديمي... بغض النّظر عن هذا السّعي الذي عمل على ترسيم الفنّ الخام داخل المدوّنة الثقافيّة الحديثة ليمثّل عنصرا بديلا مثريا، فإنّ أمزجة الفنّ الخام قد بشّرت، على الأقل، منذ بول كلي وكذلك منذ التّوحّشيّة (Fauvisme) بمستقبل النشاط الفنّي في الثقافة الغربيّة المعاصرة. بل وقد فرضت هذه الأمزجة وجودها في شبكات سوق الفنّ بكل من باريس ولندن، على الأقل... وذلك بمثابة موقف ثوري أو ردّة فعل تجاه الإرث الأكاديمي والثقافي الكلاسيكي والحديث من أجل تحويل أزمة الحداثة الغربيّة إلى عنصر إثراء والإفادة من تشقّقات العقلانيّة. وهكذا ظهر هذا العود إلى الوعي الفطري (لدى غير الأكاديميّين من العصاميّين) الذي يتجلى دون قفّازات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



أو كذب تقني، وإلى طفولة المدرك الذهني في الفنون وتحويل ذلك إلى مصادر للاستلهام بل وإعادة مأسسته في قلب المنظومات الثقافية نفسها.

إنّ الأمر يتعلّق لدى جون دوبوفاي بفن «آخر»، فنّ من خارج النّسق الفنّي نفسه(Outsider art) كما يقول الأنجليز، فنّ لا يخضع للقواعد الفنيّة والمقاييس المألوفة كما يقول أنصار هذا الفن في متحف لوزان .(Art hors les normes) تلك المقاييس التي تحنّط الذائقة وتفرض بكلاكلها على الرّؤية الإبداعيّة فتلزمها ببرنامج محدّد سلفا. ولكنّه «فنّ نابع من العمق الإنساني الأصيل وهو ينكشف بكلّ تلقائيّة وحريّة شخصيّة... فنّ راجع إلى الدّوافع الحرّة المفعمة بالفنطزية (Fantaisie) والمتخيّل العجائبي، بل إلى الهذيان... فنّ غريب عن المسالك المعبّدة التي يتحرّك فيها تاريخ الفنّ المصنف والموثّق (L'art catalogué)» (3) بتعبير جون دوبوفاي نفسه.

ويفترض أن يكون عمار بن بلقاسم أحد من يجدون أنفسهم في مطلع من تراهن عليهم هذه المنظومة الفنيّة والتنظيريّة. أوّلا لأنّه وافد من ذاكرة شرقيّة عجائبيّة وغرائبيّة جديدة بالقياس إلى ما جُبلت عليه العين الفنيّة من مقوّمات جماليّة نسقيّة معيّنة. وثانيا، لأنّه صاحب رؤية إدراكيّة يافعة هي أقرب إلى الحسّ الطفولي والعفويّ البكر، بحيث لم تعمل المكتسبات المعرفيّة والتقنيّة بعدُ على تغريبها وهندسة آفاقها وتنميطها.

وها هو المعرض الفردي الذي يقدّمه عمّار لجمهوره التونسي برواق «Art-Libris» بضاحية الكرم سبتمبر/أكتوبر 2008 يفصح عن شيء يسير من هذا الهاجس. وقد رافق افتتاح هذا المعرض حفل توقيع كتاب فنّي لآخر أعماله الفنيّة تحت عنوان : عمار، حديقة الألوان (Amar، Le Jardin des couleurs)، من منشورات MC-éditions-art، تونس 2008.

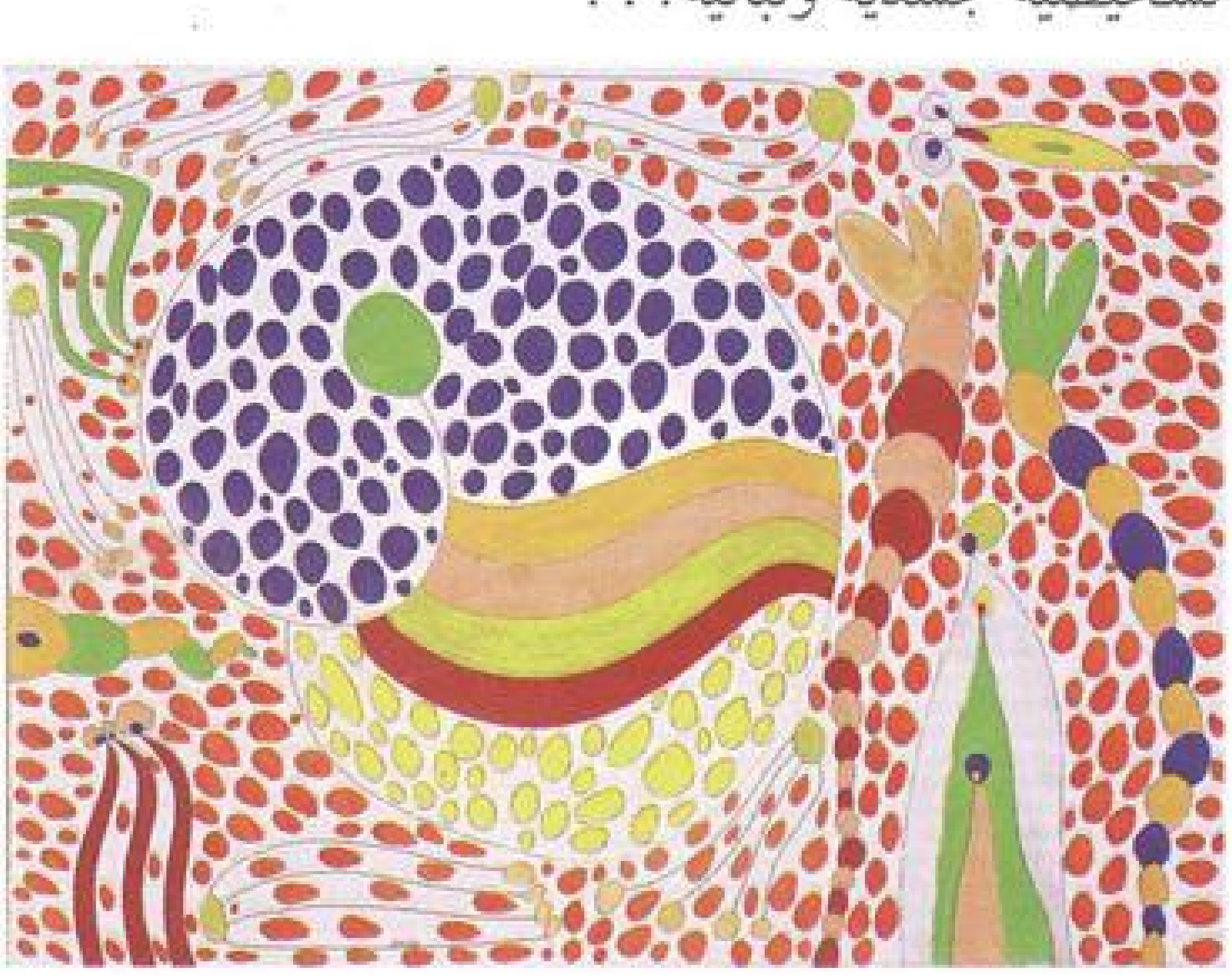
من خلال خامات تقليدية وبسيطة وهي الحبر والألوان المائية على الورق، يقدّم عمّار بن بلقاسم عالمه التصويري في فضاء مشحون يقاوم في اللوحة بياضها الأولي دون أن يطمسه. فضاء حركيّ مفرداته من الأشكال البحريّة

والزخارف المستوحاة من الذاكرة الرمزية في تراث الرسم الشعبي والعفوي. كلّ هذه العناصر تقوم على تداعيات خطيّة (قرافيكية) حرّة قبل أن تتلبّسها الألوان الضوئيّة والبسيطة. إنّ الخطوط في سلوكها الحركي تسرد قصّة الرسّام في إعماره للفضاء بشكل فطري قبل أن تسرد مواضيع ذات مرجعيات تشخيصيّة أو مستلهمة.

فكأنّنا باللوحة نموذج مصغّر لكون يعتمل باستمرار باتّجاه الاستقرار على صورة نهائيّة. ولكنّ الخطوط مترامية في أرجاء الفضاء وتنتهي إلى مفردات شبه متجانسة ذات معالم واضحة وصريحة ولكنها تحيل إلى مسار إنشائي مشوب بالغموض. فوضوح التعبيرة القرافيكية واللونية يقابله غموض البعد الرمزي الذي يحتمله، خصوصا عندما يشتبه مع الطروحات السورياليّة – التجريدية على نحو ما عوّدنا به الإسباني خوان ميرو أو الفرنسي أندري ماسون أواسط القرن الماضي. فقد تستلهم هذه المفردات مرجعيّاتها من التاريخ الطبيعي لنشأة الكون داخل نوع من «الزّمن الطّحلبي» اللامحدّد (الطّحالب والأعشاب البحريّة والكائنات البحريّة القديمة مثل قناديل البحر «Meduse» والأشكال النجميّة والحبّار، وأخرى مجهريّة...) إلاّ أنها تنتهي إلى استحالات تشكيليّة تلامس الكيانات الزخرفيّة والوشميّة أو الأوراق النباتيّة والأشكال الزهريّة ذات الجماليّة التزيينيّة التي قد تذكّرنا، في بداية تماسّنا الأوّلي مع هذه التجربة، بأسلوب العميد علي بن سالم في لوحاته الفردوسيّة تلك التي يستلهمها من العالم الطّبيعي. إنّه عالم من الليونة الشكليّة والمرونة الخطيّة ويقوم على الانحناءات دون الخطوط المنكسرة، يوحي بالمتعة والشعور بالامتلاء الوجداني المفعم بالحبّ والبهجة ويستلهم عناصره من الحسّ الطفولي الفيّاض. فهو كما في لوحات بن سالم عبارة عن أناشيد للسّلام والبهجة الأبديّة حيث الجنّة المستعادة (Paradis retrouvé) وهي أعمال تتغنّى بالجنّة – الوطن إثر استقلال تونس، حيث كان يرسم جنّة تونسيّة قُدّت من عناصر فردوسيّة وأحلام عاشقة...(4) ومثل هذا الأفق الرمزي يبدو جليا أيضا في منطوق عمّار بن بلقاسم(5).

مثلما قد تنتهي هذه المفردات لدى عمّار بن بلقاسم إلى كيانات حادّة الطّبع ذات خطوط منكسرة تستمدّ قيمها من طريقة ترصيفها داخل فضاء ممتدّ يوحي بمناخاة استيهاميّة، تصهر ما هو زخرفي – يومي مع ما هو فنطزي متخيّل، على نحو ما يبدو في أعمال رسّام آخر من أصيلي الحمّامات وقد حطّ رحاله بباريس لعديد السنوات وهو عبد الرزاق الساحلي، هذا الذي يُعدّ من أهمّ سفراء التصويرية الحرّة...

فيما قد تشتبه مفردات عمار في وضوحها القرافيكي واللوني ذي الأصول العفويّة مع المفردات التلصيقية لأحد روّاد الحداثة التشكيلية بفرنسا وهو ماتيس الذي اهتمّ بتقنية القصّ والتلصيق (Découpage – collage) فأنتج فضاءات حركيّة ذات علامات تحيل إلى عناصر تشخيصيّة جسديّة ونباتية...

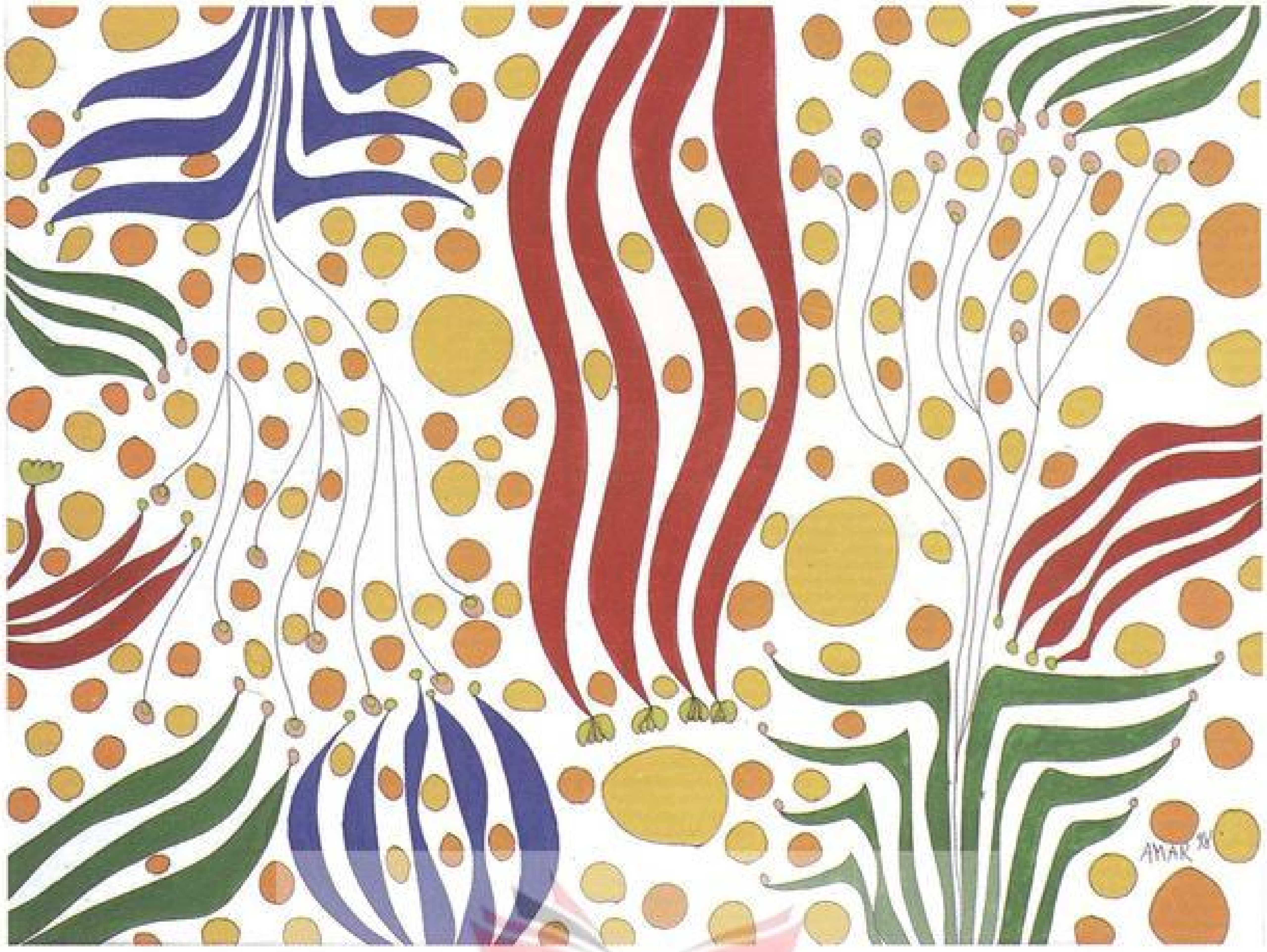


ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ولكنّ عفويّة المزاج التعبيري لدى عمّار تأتي مفعمة بشحنات انفعالية خام في تمرير خطوطها وأشكالها وما تنتجه من علاقات قوى (Rapports de force) بين البياض واللون أو بين الخلاء والملاء، بحيث تجعله قريبا من الحساسيّات التشكيليّة غير المصنّفة داخل التاريخ الرسمي وخاصّة الفرنسي منه، مثل الرّسم الزخرفي الإفريقي المستلهم من نباتات الأدغال والأشكال الزهريّة في إنتاجات فنّاني قبيلة «Tinga-Tinga»... أو مثل الرسوم الحرّة التي عُرف بها فنّانو أمريكا اللاتينية حيث يقع شحن الفضاء بأشكال حادّة وألوان صريحة داخل مساحات ممتدّة هي أقرب إلى التداعيات الطفوليّة في دفقها التلقائي الحر.

لا ريب، إنّ مثل هذه المرجعيّات ليست سوى علامات تسكن أفق الانتظار في العين الناظرة ذات الذّاكرة البصريّة... ولعلّ ما يساعد على استحضارها هو هذا الحسّ الطّفولي الخام الذي يطبع أسلوب عمّار وليس مجرّد تراكمات مستهلكة داخل خبرة معرفيّة لدى هذا الرسّام العصامي الذي لم يأت عالم لوحته من أبواب الأكاديميات. فاعتماده على مخزون الذات الحالمة وذاكرتها الهوامية والشخصية يؤدّي به إلى ملامسة عوالم فريدة قوامها التفكير الفنطزي والعجائبي في مقاربة الشكل والخط والانفعالات الفوق-واقعية (حتّى لا نصنّفها ضمن السير-ريالية) والعفويّة التي قد تذهب بهذه المفردات إلى أن تكون كائنات هلامية - هيوليّة (Hulé) ورخويّة غير مشكّلة بعد، بحيث تتحرّك باستمرار وتوحي بمناخاة نشكونية (كوسموغونية). وفي هذه المناخات يتحوّل الشكل من وضوحه القرافيكي إلى غموضه التأويلي والسردي عندما يتعلّق بنشأة الكون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وولادة العالم وتطوّرات الأشكال واستحالاتها من طور إلى آخر على فضاء الورقة، خارج الزمن التاريخي وجغرافية الإدراك. إلى هذا الحدّ تأتي رسومات عمّار وكأنها أرسومات منطبعة أو أحفورات ضاربة في القدم كتلك التي يكتشفها علماء الآثار على السطوح المتصخّرة المتاخمة للأحواض البحرية، وهي نتيجة ما تخلّفه بقايا الكائنات البحريّة القديمة من آثار ورسومات منطبعة. وفي تشابه هذه الأرسومات تأكيد على تسلسلها في هذا «الزمن الطّحلبي» وأطوار التكوين البيولوجي والجيولوجي.

لكنّ هذه الكائنات القرافيكية الملتقطة ترتقي إلى لحظة التعبير الجمالي عندما تحتمل رؤية فنيّة ذات أسلوب وطريقة في التعبير والنظر إلى الأشياء. وعندها تصبح لوحة عمّار سردا عجائبيّا لقصّة التكوين داخل شخصيّة مبدعة «تتطوّر» من حالة إلى حالة ما بين لوحة وأخرى. ومن ثمّة، فكأنّنا بالزمن البيو-جيولوجي والمخبري يحتمل «زمنا» سيكولوجيا غامضا يتحرّك هو الآخر في رحم مائيّ هيولي (Amorphe) في المجال الحسّي الأوّل لجنينيّة الذات المنفعلة، الحالمة، المتوتّرة تارة والمغتبطة تارة أخرى... إنّ عمارا يرسم دواخله الاستيهامية والاستشباحية (Fantasmagorique) الأصليّة ويصرّفها قرافيكيا على نحو فطريّ خام مثل الخربشات البكر التي ينجزها طفل قبل سنّ التّمدرس بعد إمساكه للقلم لأوّل مرّة.

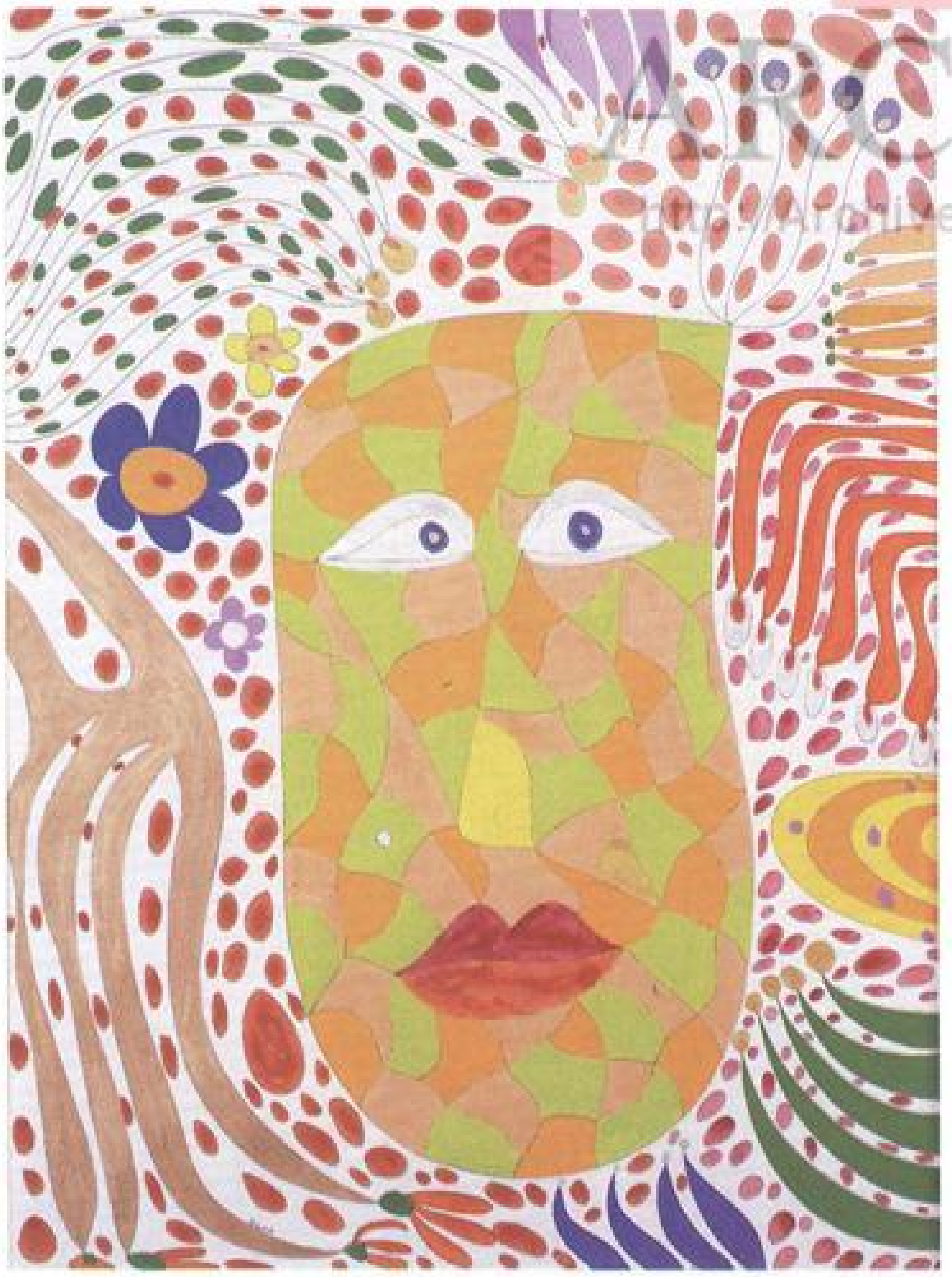
وهكذا، لا يقدّم عمّار مجرّد فضاءات زخرفيّة أو تصاوير بحريّة جميلة تفصح عن مواطن البهجة والفرح من خلال ألوان النجوم والزهور والرّخويّات والأسماك الملوّنة، على نحو ما يتراءى لنا منذ الوهلة الأولى وعلى نحو ما كتب عديد النقّاد حول أعماله... بل إن ما يقدّمه هو أكثر من هذه الإحالات السطحية التي تكتفي بأن تتغنّى بشاعريّة الألوان وشحناتها الضوئيّة، الساطعة والبهيجة... إنّه يقدّم لنا ذاته الطفوليّة وهي بصدد التكوّن إبّان تماسّها الإحساسي-الجمالي مع عالم مدرك غير محدد بعد. بهذا الشكل نرتقي بلوحة عمّار

من لحظة الإحساس الأوّلي إلى اللحظة الإدراكية ذات الأبعاد الذهنيّة.

ذلك لأنّ اللوحة تحدّد رسّامها وتساعده على موقعة ذاته بين الأشياء، فيما يكون الفعل الفنّي إنشاء مستمرّا، واعيا، لرؤية تشكيليّة تعتمل مقوّماتها ما بين إدراك بصري ممتع وبين إدراك فكري أو على الأقل ذهني. وعلى هذا النحو يصنع الرسّام ذاته المدركة في نفس الوقت الذي يصنع فيه أشكاله ويباحثها ويتفاعل معها ويحاورها ويداعبها ويعالجها... وفي صورة غياب هذه اللحظة الإدراكيّة التي هي أساس كلّ فعل تشكيلي واع، تظلّ هذه الأرسومات مجرّد زخارف أو لعب طارئ أو تصوير آلي لتداعيات الذات أوان لحظة الإغماء في اللاّزمن ولا ترتقي إلى أن تكون قيمة ثقافية أو موقفا خصوصيا تتحدّد فيه ملابسات الرؤية وقيمها الإبداعية.

فبعد مرور أكثر من عشر سنوات في متابعة هذه التجربة، يتضح أنّه ليس من باب الاعتباط أن يتمسّك عمّار بنفس المناخ الأسلوبي الذي لمع في لوحاته في بواكير تجربته أو بنفس القاموس التشكيلي وبنفس المطفة اللونيّة. ثمّة، ههنا مقوّمات لأسلوب يجرّ وراءه رؤية شخصيّة تتحرّك ما بين اللوحة والأخرى. وكان يمكن لعمّار أن يسعى بأشكاله، مع مرور هذه السنوات إلى تهذيبها وإفراغها من أمزجتها العفوية والفطرية وملامحها الفنيّة الساذجة ونقلها إلى درجة من الحبكة البنائيّة والصناعية والحرفيّة حتّى تؤكّد ارتقاءه إلى مستوى ما من المهارة التقنية-الأكاديمية... فتصبح مسيرته مجرّد دربة على رسم المشاهد الطبيعية أو التشخيصية... ولكنّه على العكس من ذلك، حافظ على الطابع الخام والفطري لمفرداته وطوّر طريقة تنزيلها التشكيلي في الفضاء الفنّي، وهو أمر يقتضي جهدا واجتهادا. إذ من الصعب أن نحتفظ بالأسلوب الطفولي أو تستعيده بعد مغادرة سنّ الطفولة، من خارج رؤية فنيّة لها رهاناتها داخل الفكر.

لقد وعى عمّار بأن الفعل الفنّي اليوم بعد إفلاس



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

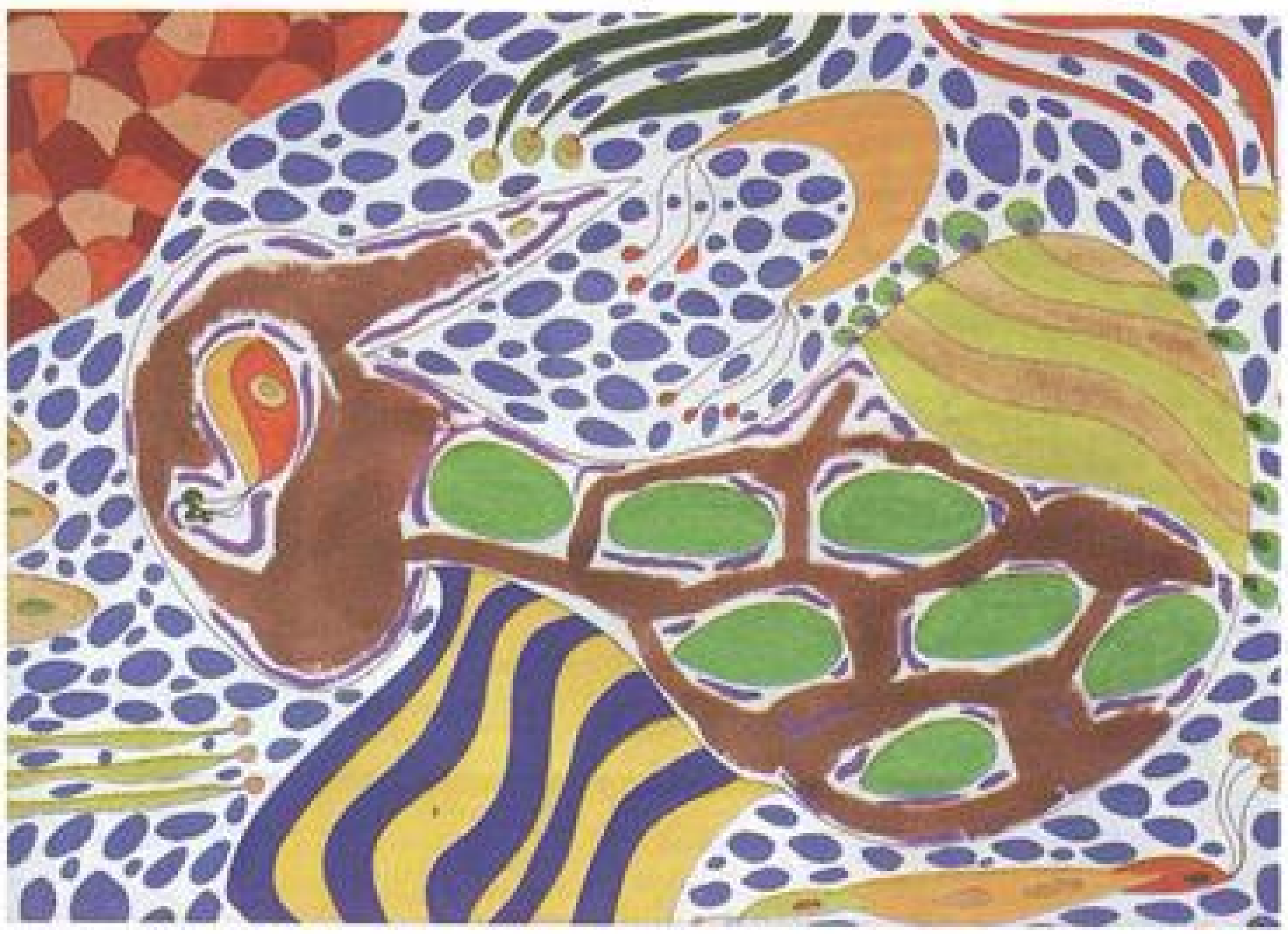
الإرث الأكاديمي واستهلاك الأيديولوجيات المدرسيّة التي ازدهرت أواسط القرن العشرين على وجه الخصوص، ليس له من مصير سوى أن يكون لحظة استعادة لطفولة التفكير الإنساني واستدراج بواكيرها الأسطورية والعجائبيّة الأولى قبل تاريخية العقل والمعقولية بعد تعليب المدرك الذهني والإحساسي الذي أدى إلى اغتراب العقل في حضارة الأشياء والتقنيات الاستهلاكية وسيطرة الإنسان ذي البعد الواحد... وهو رهان يجد مشروعيّته في تاريخية الممارسة التشكيلية المعاصرة ومبادلات سوق الفن بباريس ولندن على الأقل (سيطرة الفنّ الخام والتصويرية الحرّة «Figuration libre»)... على هذا النحو ينخرط عمّار في إبستيميّة ما بعد جمالية سادت الساحة الدوليّة منذ سنوات الثمانينات على الأقل. وهو ما يتناسب مع ما وقع الاصطلاح عليه في نصوص بيار بورديو بالذائقة الغالبة «Mainstream» في حركة سوق الفن. وليس لنا سوى أن نقارب هذه التجربة من داخل الحوار الفينومنولوجي الحيّ ما بين الذات والعالم ومن خلال المزاجية التلقائية للفعل الفنّي وهو يتحسّس، يباحث، يستدرج، يلامس ما ينتجه من أشكال، بعيدا عن التأويلات الجماليّة. تلك التأويلات التي تحدد عالم اللوحة من خلال مقولات الجميل / المتوازن / المنسجم / المتماثل / المتطابق... ومقاييس الذائقة المكتسبة وتراكماتها.

لعلّ من قيمة هذه التجربة أنها تقدّم إنتاجاتها من داخل الهوس والغموض والارتجاج الذي يطبع حالة الذات لحظة ارتباكها الأوّلي ما بين لون وبياض، وهي بصدد تماسها الأوّلي والأصيل مع مادّة العالم. بحيث تكون اللوحة طريقا إلى تحسّس الذات لمنزلتها بين ما ترى وما تتخيّل وما تحلم به خارج أسوار الذاكرة المعرفيّة ومعقوليّة الفكر. وبقدر ما هي عودة «للزمن الطّحلبي»، بقدر ما هي محاولة أوّلية لاستعادة الزمنية الأولى في تكوّن لحظة الوعي البشري بين دواخل الذات ورحمها التكويني بكل ما تحتمله بداياته الأولى من تصريف انفعالي حرّ نتحسّسه خارج أسوار الذاكرة التاريخية.

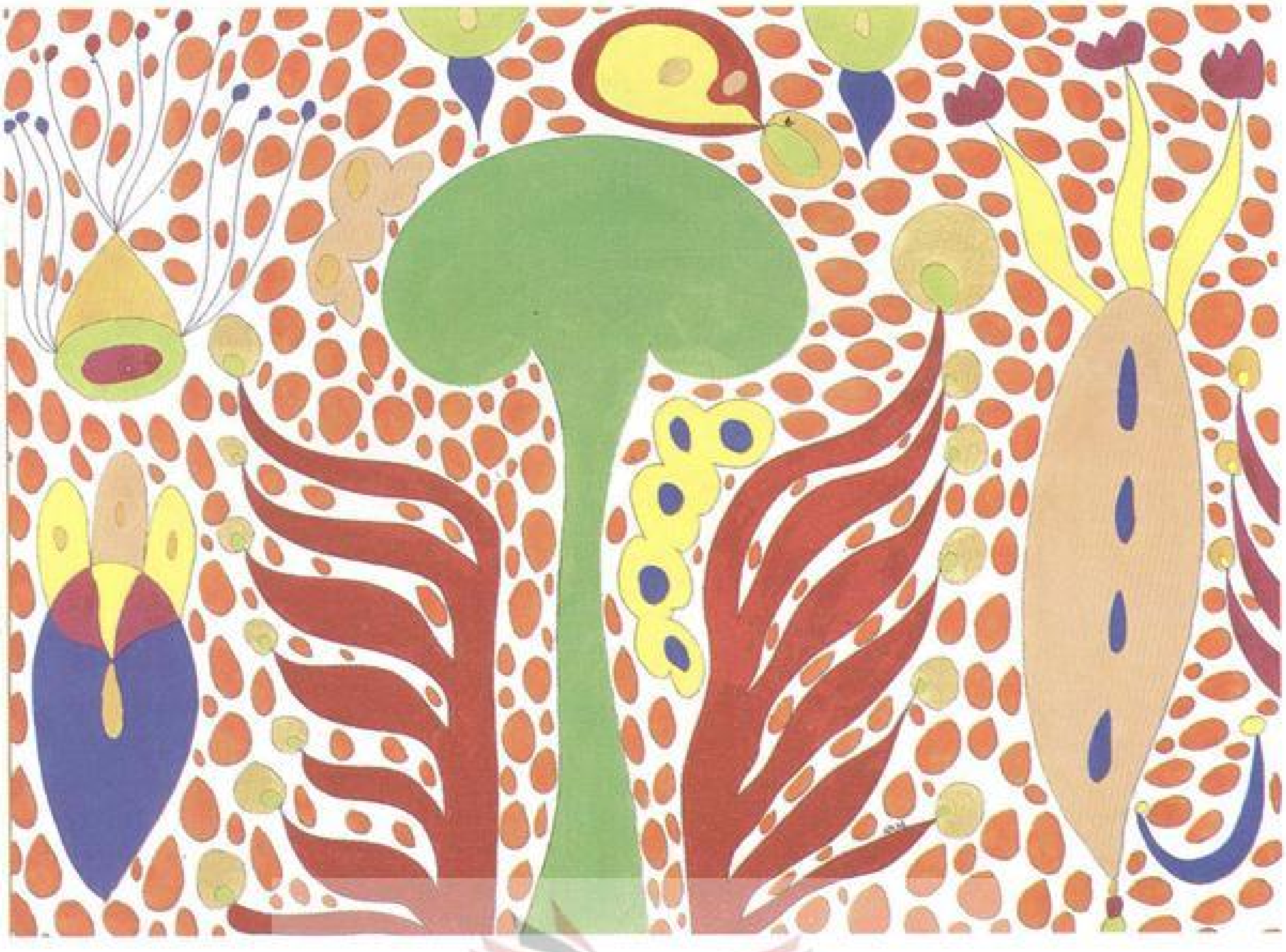
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليست تلك الأقراص والدوائر التي هي عبارة عن مفردات تحيط بالمراكز الشكليّة في فضاء اللوحة لدى عمّار بن بلقاسم، سوى أرضية ميكرو-خلوية (Micro-céllulaire) تسبح فيها الخطوط والأشكال وتتحرّك دون قرار وتتناسل من بعضها. كأنّ زمنيّة التشكيل الفنّي تستفيد ههنا من الزمنيّة البيولوجية أَوَان إرهاصات الكائنات (Genèse) ثم تطوّراتها الطبيعية... فيما يظلّ الرسّام متخبّطا فيها مشتبكا، يبحث عن مخرج له من هذا الخضم المستمر والمترابط، فيقدّم لنا نوعا من التّيه (Errance) هو هذه المتاهة القرافيكية التي تتمدّد على الورقة وتتعدّد فيها مراكز القوى، لتحوّل وضوح الخطّ (الخطوط في بدايتها عقلانية في الهندسة والتصميم) وتباينات اللون (ألوان صريحة وبسيطة) إلى غموض إشكاليّ مربك: من يصنع الآخر اللوحة أم الرسّام؟ من يرسم (يحدّد، يخطّط) الآخر، الرسّام أم العالم؟ وقد يفصح لنا مستقبل هذه التجربة اليافعة عن إجابات أخرى محتملة. على أنه حريّ بنا أن نتعرّض إلى بعض الصعوبات التي تتلبّس هذه التجربة الطموحة.

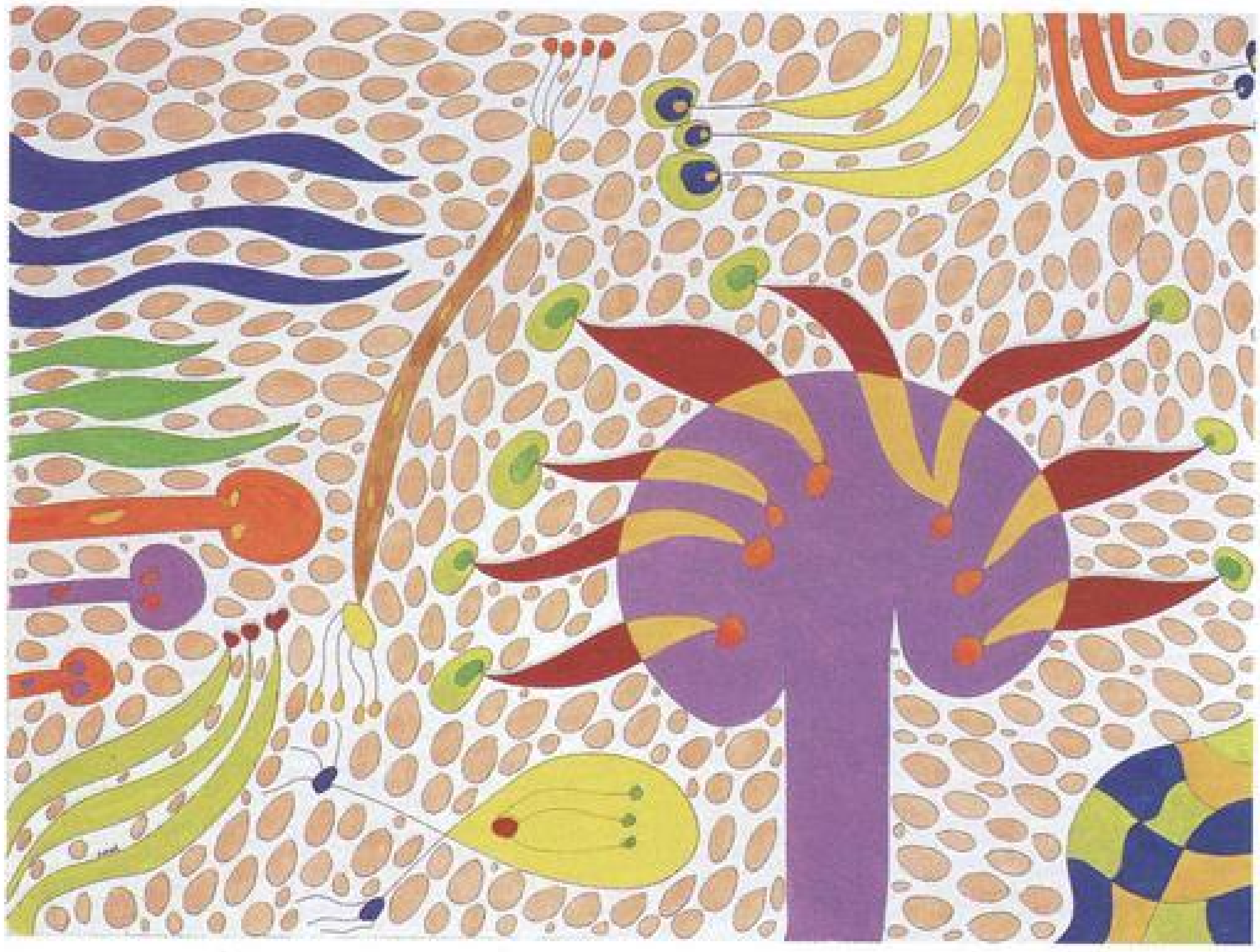
ولنا أن نلاحظ أنّ عمّارا يقدّم عالما غير عادي بأدوات تقنية بدائيّة وجدّ عادية. وكان يمكن التفكير في إحداث تطابق بين التقنية والمضمون التشكيلي لخدمة وحدة العمل الفنّي. كما أنّ حدة الوهج الضوئي والتحديدات الخطية التي تميّز هذا القاموس التشكيلي تحث الرسّام على دعمها واستثمارها التعبيري على نحو يستفيد من إحالاتها المحتملة وذلك بإعادة تحويلها فنيّا. فبعدُ، قد حوّل الرسّام العلامة البصريّة المعتمدة من مجالها الطّبيعي إلى المجال التشكيلي والرمزي الخاص، ولكنّه



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



لم يحوّلها من اللغة القرافيكية (حبر وألوان مائية على ورق) إلى لغة تشكيلية تستفيد من تعبيرية الخامات وما تحتمله من اكتشافات وآفاق في معاشرة الشكل الفنّي. فكان يمكن إثراء هذا العالم المتخيّل باستثمار خامات جديدة - غريبة أو شاذة (Insolite) - في مستوى الصبغة العجائبيّة لهذا العالم، مثل المعادن والأخشاب والخامات القماشية والإضاءات الكهربائية الخلفيّة وغير ذلك من المؤثّرات الملمسيّة والضوئيّة حتّى يخرج الشكل من حيّز البعد المثنوي (الطول والعرض) إلى البعد الثالث ويكتسب بعدا ملمسيا نتوئيّا (en relief) نتحسّسه باللمس فضلا عن البصر، فتقوى مؤثّراته الإدراكية... وبهذه المزايا التي تهديها الخامات للرسام يمكن تحقيق أشواط جديدة في معركة تحرير الشكل الفني وتخليصه من الفضاء المسطّح. ومن ثمّة يمكن لهذا القاموس التشكيلي المعتمد أن يسبح في أبعاد حسيّة أخرى حتى لا يبقى حبيس الفضاء الافتراضي



للورقة- اللوحة. ونأمل أن نجد في قادم هذه التجربة ما يؤكّد لحظات جديدة أخرى أكثر حيويّة وحسويّة في إدراك الشكل داخل الفضاء وفي تفعيل مساره الإبداعي بالإفـادة من العناصـر الخامية والمادية للعالم المرئي المعيش، سواء كان بحريا أو أرضيا أو فضائيا. والنظر مستمر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش والاحالات

1) وقد ورد في نص تقديمي للأستاذة مارتين أرونوفيكس (1910-2001): «وُلد عمّار بن بلقاسم رسّاما... ثمّ احتضنه علي بن سالم عميد الرّسامين التونسيّين، سنوات الثمانينات وقام بتأطيره فشرح له ملابسات عالم الفنون الجميلة... وكان يتقاسم معه متعة المواضيع العجائبية وأشواق السعادة وسحر الشرق...»

2) Propos rapportés par Lothar Schreyer dans : « Souvenir ». Paris, Librairies Associées, 1963, pp. 115 - 116.

3) Jean Dubuffet, « Notice sur la companie de l'Art Brut », Sept . 1948 (Lausanne, archives de la collection de l'Art Brut). Texte repris dans Prospectus et tous écrités suivants, pp. 489 - 491, In. Art Brut, Lucienne Peiry, Flammarion, 1997, p. 11.

4) انظر الحياة الثقافية، العدد 24 سنة 2001، ملف حول تكريم علي بن سالم.

5) قال لنا عمار بن بلقاسم إثر التقائنا به برواق Art-Libertis بضاحية الكرم (23 سبتمبر 2008) حيث يقدّم معرضه الشخصي الراهن: «يستمدّ هذا العالم الذي أرسم أصالته من ميلي إلى الهدوء، هدوء المياه المتوسطية أو هدوء البحر في محيط هادئ. إنني أستلهم من هذه المياه التي رافقت نشأتي بالحمامات أو التي رافقتني في سفري إلى إقامتي الثانية بباريس أو بروما... إنني أمقت الحروب التي تعكر صفو اليابسة وأستلهم ما أرسم مما تبعثه أعماق المياه والبحار من دلالات للسلام والتآلف والتناغم، إذ يوجد في العالم المائي ما به أرسم عالما أرضيا منشودا. وقد أسبح بين خلايا الأجسام الحيّة النابضة بالحياة لأستنشق شيئا ممّا هي عامرة به من دلالات الحركة الدؤوبة والأبدية. ولعلّ ذلك هو مأتى ليونة الأشكال التي أرسمها وخطوطها المتموّجة وآفاقها اللونيّة اللامتناهية.

تونس تحتفي بأربعينية الشـــاعر محمـــود درويـــش

إعداد: يونس سلطاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد مرور زهاء أربعين يوما على وفاة الشاعر العربي الفلسطيني الكبير محمود درويش الذي وافته المنيّة يوم 9 أوت 2008، نظمت عديد المؤسسات الثقافية ومكونات المجتمع المدني بمختلف المدن التونسية مسامرات وأمسيات ثقافية احتفاء بأربعينية الرّاحل، وأهم هذه التظاهرات تلك التي احتضنتها دار الكتب الوطنية يوم الأربعاء 24 سبتمبر 2008.

انعقد موكب الأربعينية برعاية وزارة الثقافـــة والمحافظـــة على التراث وبتنظيم مشترك بين سفارة دولة فلسطين بتونس وبيت الشعر والمكتبة الوطنية. كان على رأس الحاضرين الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث وسعادة سفير دولة فلسطين بتونس وبحضور لافت لوسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية وعدد كبيـر من

الأدبـاء والشعـراء يتقدمهـم الشاعر الفلسطيني سميح القاسم إلى جانب عدد من أعضاء السلك الدبلوماسي المعتمدين بتونس.

أولى كلمات افتتاح هذه الأمسية جاءت على لسان مديرة المكتبة الوطنية السيدة سامية القمرتي التي أشارت إلى أهمية الزيارة التي كان قد أدّاها محمود درويش إلى مبنى المكتبة خلال شهر نوفمبر من سنة 2007 بمناسبة تسلمه جائزة 7 نوفمبر للإبداع التي منحها إياه سيادة الرئيس زين العابدين بن علي تقديرا لمسيرته الأدبية والنضالية. تلك الزيارة التي عبر فيها درويش عن إعجابه بفضاء المكتبة وخلّد انطباعه بكلمة في سجلها الذهبي قال فيها «**من حق تونس أن تفخر بهذا الصرح الثقافي والعلمي الكبير**». وبهذه المناسبة نظمت المكتبة الوطنية معرضا وثائقيا للآثار الأدبية المتوفرة لدرويش وبعض المقاطع النثرية والشعرية التي كتبها خاصة عن تونس، هذا بالإضافة إلى عرض أشرطة فيديو.

أما الشاعر المنصف المزغني مدير بيت الشعر فقد تحدث بحزن و ألم لفراق درويش مشيرا إلى أن تنظيم سهرة الأربعينية هي محاولة لإطالة عمر الفقيد الذي يصعب نسيانه مذكّرا بزياراته إلى تونس وخاصة منها تلك التي قام بها درويش إلى بيت الشعر بعد إحداثه.

بعد ذلك ألقى الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التـراث كلمتـه مرحّبا فيها بالحضـور الكريم ومبرزا قيمة الشاعـر الكبير محمـود درويش باعتباره نبعا متدفقا ومنهلا معطاء، استطاع بفنه وعبقريته الشعرية أن يرتقي إلى أعلى مراتب العالمية، وأشار السيد الوزير إلى أن تنظيم موكب الأربعينية هو اعتراف بجليل ما قدّمه الفقيد للساحة الثقافية وقضايا الأمة العربية وهو يتنزل ضمن رؤية تونس المساندة دائما للقضية الفلسطينية مؤكدا أنها من أبرز اهتمامات سيادة الرئيس زين العابدين بن علي من أجل إنهاء الاحتلال وقيام الدولة الفلسطينية. ويعدّ منح جائزة 7 نوفمبر للإبداع لسنة 2007 للشاعر المناضل محمود درويش ترجمانا لهذه الرعاية الموصولة للقضية الأم ودليلا على مكانة المبدعين لدى فكر سيادة الرئيس زين العابدين بن علي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة الأستاذ عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث بمناسبة أربعينية محمود درويش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تواصلت فقرات سهرة الأربعينية بقراءات لنصوص مهداة إلى روح الفقيد وأجمعت باختلاف معانيها وتنوع أساليب إلقائها على ألم الفراق وبيان المنزلة الرفيعة التي تميز بها درويش الشاعر والإنسان.

قرأت الشاعرة جميلة الماجري قصيدة بعنوان «آن للجواد الكنعاني أن يعود لمهرته»، ثمّ تحدث الشاعر المنصف غشام عن علاقته الحميمية ولحظات الاعتزاز التي جمعته بدرويش، وكانت ثالث هذه المساهمات للشاعر الصغير أولاد احمد الذي قرأ قصيدتين جمعتا بين الحب والاعتراف بمكانة الفقيد.

أما ختام الأمسية فقد خصص لضيف شرف السهرة الشاعر الكبير سميح القاسم الذي يعتبر أحد رموز الشعر العربي الحديث وهو أيضا رفيق درب الشاعر الغائب الحاضر محمود درويش وصديقه الحميم منذ الصغر.

وقد اعتلى سميح القاسم منبر الأمسية وأدلى بكلمته التي انتظرها الحاضرون وجاء في مقدمتها:

«أنا لست هنا لرثـاء درويش لأنني لم أتعود عليه إلاّ حيّا... أعتقد أن موته مقلبا من مقالبه...»

وقد اختار سميح القاسم أن يقرأ قصيدة بعنوان «**تغريبة**» التي سبق أن قرأها بحضور درويش في آخر أمسية شعرية جمعت بينهما سنة 1994 بالمسرح البلدي بتونس، ومطلعها:

لبيروت وجهان
وجه لحيفا
ونحن صديقان
سجنا ومنفى
قطعنا بلادا وراء بلاد
وها نحن في تعتعات الدوار نعود...

كان سميح القاسم يقرأ قصيدته متألما

ومتحسرا على فقدان صديقه، ذلك أنه كان بين الحين والأخر يلتفت وينظر بتأمل إلى صورة درويش التي كانت معلقة على الجدار من خلفه ويخاطبه بأسى عميق كأنّه لا يزال حاضرا بيننا، فموت درويش حقيقة يصعب تقبلها خاصة بين صديقين مهجرين جمع بينهما الشعر والنضال. ولعلنا نلمس تلك العلاقة الشخصية التي جمعت بينهما حين نطلع على مرثية القاسم في درويش ونقرأ مقطعا منها، يقول:

أنت تركت الحصان وحيدا. . . لماذا ؟

وآثرت صهوة موتك أفقا

وآثرت حزني ملاذا

أجبني. . . أجبني. . . لماذا ؟

إن محمود درويش كان وسيظل قيمة أدبية ثابتة لدى المثقفين عامة والشعراء خاصة نظرا لمساهمته الفعّالة في إغناء رصيد المدونة الشعرية العربيةوالإنسانيّة باعتبار أن أعماله ترجمت إلى عشرين لغة تقريبا، وكان لابد لتونس ومن خلال عديد الأمسيات الثقافية التي نظمتها أن تحتفي بأربعينية هذا الشاعر الفذّ الذي جمعته ببلادنا علاقة حب كبيرة إذ قال ذات يوم «**كيف نشفى من حب تونس**» ؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبيل الجنــون

الهادي البرغوثي

«ها فتشوني،

فليس بحوزتي الآن، إلاّ جنوني»

الشاعر: جمال الصّليعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفاق من نومه واقفا في دورة المياه. كان قبالة مرآة يغلب على سطحها الضّباب... رأى يده غريبة الشّكل غامضة الحجم متراوحة الطول. تنبت من كتف لم يره من قبل. تمتدّ نحو آلة الحلاقة فلا تقدر على مسكها! ألفى نفسه يفقد تقدير حجم أصابعه ومدى امتداد يده. وجد الاحتمالات رخوة. وجزع ألاّ يكون للأحجام قرار. التجأ إلى التحديق في الأشياء التي حوله علّها تعطيه منطلقا. وإذا كلّ ما حوله غريب. كأنّما البصر يمتنع عنه. ولم يجد تفسيرا لأكوام وأشكال من حوله. بل هذا الجسد غريب عنه. القى من قبل ببعضه، وبعضه الآخر لم يعرفه. مقاييسه تهتزّ وتتمايل، تنتفخ وتتماوج... تملّكه الرّعب والهلع... حاول أن يصرخ. لكنّ الفضاء كان يرفض مرور الأصوات. فيحبس الصّراخ في حلقه. حاول أن يلمس شيئا يعيده إلى إدراك المكان. لكنّه يفقد مواضع أطرافه. تنزلق أطرافه في فضاء لزج، يحاول أن يحدّد رغبة ما، أن يحرّك رأسه أو يضرب المرآة، لكنّ رغبته نفسها تنزلق في فضاء لزج تملؤه رغوة بيضاء. وتزداد الرغوة انتشارا. ولمح جسدا لعلّه جسده، معلّقا في فضاء مبيضّ... كان يحاول أن يصيح، يا أبي، أو أن يصرخ، يا ألله، أو يستغيث، يا ولدي... واسترق النّظر إلى المرآة... صعق... لم ير غير بياض البلّور... حرّك رأسه يمينا وشمالا... فلم ير في المرآة وجهه... اضطرب... ارتعشت أطرافه... شعر بخوف لم يعرف مثله من قبل... رفع يديه يلمس وجهه... غير أنّ يديه لم تلقيا وجه... اخترقت يداه فضاء دون أن تلامس وجهه... ودون أن يشعر صاح بفزع مرعب ممزوج ببكاء:

- «أين وجهي! فقدت وجهي...»

وطفق يبحث عن المرآة وعن وجهه، جاب الأزقة كلّها ونبش بين الكتب وفيها، زار متاحف الدّنيا وكتاتيبها. التقى شيوخا ظنّ النّاس أنّهم ماتوا... حادث المعرّي وعامله ابن رشد بفظاظة... ورفض زرياب مجالسته... خرج مع إخوان الصفاء في غفلة من الغزالي... جالس أبا نواس وبشّار... ثقب حصان طروادة وأطلّ داخله... عاتب عثمان بن عفّان... انتظر

المهدي... أقام بغرناطة... درس بالبصرة... جمع بالأزهر مريدين... جرى وراء نيتشة فسمع عويل جنازة في السّماء ففزع، جرى إلى الغزالي فطرده... رغب في الوصايا العشر فانثنت أوراق البردي وامتنعت عنه القراءة... أغلقوا دونه الكنائس... كره رائحة الخمر التي تنبعث.

استيقظ يوما، من سبات كأنّه دام دهرا. شعر أنّه يعي بأجزاء جسده أقساطا. أغمض عينيه، كأنّه الخوف من أن يدرك أمكنة مرعبة أو زمنا مخيفا. تحرّكت بعض أطرافه. كأنّما يتجمّع جسده بعد شتات. وبدأ يدرك أنّ الغريب الذي يستيقظ فيه إنما «هو» نفسه. بعض الآلام تقترب من جسده حتّى بدأ يتيقّن من أنّه حقًا هو، في مكان ما، في زمن ما، ملقى على فراش. حرّك يديه وقدميه حتّى يكتمل وعيه بوجوده رفقة جسده كاملا.

فتح عينيه بحذر فلقي سقفا لونه أصفر، نخرت الرّطوبة غشاء دهنه. أدار رأسه فأحسّ ببقايا آلام في عنقه. هذه غرفة ضيّقة وحذو السّرير حيث هذا الجسد ممدّد، ثمّة منضدة صغيرة قربها كرسيّ.

دخل الغرفة رجل يلبس سترة بيضاء. بين يديه كوم من الأوراق. اتّجه نحوه مباشرة. لكنّه حين اقترب، انحنى يضع الأوراق على المنضدة بجانب السّرير حيث الجسد ممدّدا. تبلغ أنفاس الرّجل مسمع صاحب الجسد الممدّد أشبه بالشخير. جلس الرّجل على الكرسيّ. تناول من بين كوم الأوراق ملفًا. فتحه، تأمّل فيه. تناول قلما من جيب سترته البيضاء. لازال تنفّسه يحدث حشرجة. حرّك الصّادق الترساني الممدّد جسده على السّرير رأسه. أبعد وجهه عن لفح أنفاس الرّجل الدّخيل فشعر فجأة بآلام في عنقه. رفع يده يتحسّس عنقه ووجهه... شعر بغبطة حين لم تخترق الأصابع وجهه...

صدر من حلق الرّجل نفسٌ أقرب إلى فحيح الأفاعي. لامس القلم الذي في يده سطح الورق تأهُبا للكتابة فقال :

ـ «اسمك ولقبك بالكامل؟».

قال الصّادق التّرساني :

ـ «هل أنت ممرّض؟»

كرّر الرّجل السّؤال قال:

ـ«اسمك ولقبك بالكامل؟».

قال الصّادق التّرساني :

ـ «أليس الأجدر أن أكون بمستشفى؟ أشعر أنّ حادثا ما حصل لي...»

أغمض الرجل عينيه وأعاد سؤاله بإصرار:

ـ«اسمك ولقبك بالكامل؟».

قال :

ـ «الصّادق التّرساني. على ما أذكر، و لكنّي في حاجة لأن أعرف ما أصابني... وهذا المكان! أليس مستشفى؟»

قال الرّجل وهو يكتب :

ـ «ترساني أم التّرساني؟»

قال:

ـ «لست متأكّدا».

قال الرّجل وهو يتأمّل الجسد الممدّد على الفراش:

ـ «استفدنا أنّك منذ أشهر تجوب المدن والأرياف تدّعي الجنون. فما هي أقوالك؟»

بدأ القلق ينتابه فقال بانفعال :

ـ «أنا أحوج منكم إلى أن أعرف أين كنتُ... كلّ ما أذكره أنّي طفقت أبحث... عن مرآة...»

حرّك الرّجل رأسه بالإيجاب. رفع حاجبيه وقال:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ «رائع جدًا... كنت تبحث عن مرآة... جميل جدًا... ثمّ ماذا؟»

ـ «ثمّ غبتُ... وأذكر أنّي قبل كلّ ذلك فقدت السّمع... وفقدت وجهي...»

قال الرّجل ذو السّترة البيضاء بسخرية:

ـ «فقدتَ وجهك إذن!! وهل وجدته الآن؟»

رفع يده الممدّدة على الفراش. لامس بها وجهه وقال:

ـ «تلزمني مرآة لأتأكّد... غير أنّي الآن بدأت أتحسّسه بأصابعي دون اختراقة... في ما مضى كانت أصابعي تخترق وجهي كما تخترق الفضاء... فكنت أحاول مسك وجهي دون أن أقدر. أذكر أنّي هرعت للبحث عن مرآة».

في الغد، اقتادوه إلى مبنى الإدارة وأمر بالوقوف ساكنا أمام مكتب المدير. كان مكتب المدير مغلقا. انتظر ساعات طويلة، دون حراك كما أمروا... جاء وقت الأكل فلم يحرّك ساكنا... أمسك بعناء عن قضاء حاجة بشريّة. يحطّ الذّباب على وجهه فلا يحرّك ساكنا. يحفر في عينيه فلا يحرّك ساكنا. كان يخشى أن يسجن...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جـنـــــون ...

وائل وجدي (*)

صحوت على هزة ـ عنيفة ـ أسقطتني من فوق السرير. فتحت عيني فزعا. أتلفت حولي. وجدت أني أفترش أرض حجرة النوم. دفعت الغطاء بجواري. وقفت لا ألوي على شيء. فتحت الشباك، السماء تفرشها السحب الداكنة. لطش وجهي هواء الفجر البارد. أرتعش. سارعت بإغلاقه. أصيخ السمع، لعلي أكتشف كنه ما حدث لي.

فتحت التلفاز. حاولت أن أشاهد أي قناة أرضية أو فضائية. وشيش. يظهر على الشاشة عبارة «عدم وجود إشارة». انتابتني حالة من عدم الفهم. ارتديت الملابس التي وجدتها أمامي. أخذت هاتفي المحمول من فوق الكمودينو. نظرت في شاشته. لا توجد تغطية لشبكة الهاتف المحمول. زادت مساحة الدهشة والتوجس في رأسي المشوش. خرجت من باب العمارة. لا أعرف ماهي وجهتي بالتحديد؟. تذكرت أن آخر ما معي من نقود. صرفتها في «سوبر ماركت». أول ما أقوم به، أن أسحب نقودا بكارت الائتمان. صعدت سيارتي. حمدت الله، أنها تعمل ولم يصبها عطل يحبسني في المنطقة النائية التي أعيش فيها؛ تلمسا للهدوء والهواء النقي.

أقف أمام ماكينة السحب الآلي. أدخل الرقم السري، والمبلغ المطلوب. وجدت كارت الائتمان يخرج من الماكينة. تظهر على الشاشة: «نعتذر عن تلبية الخدمة في الوقت الحالي». ذهبت إلى ماكينة أخرى في المركز الرئيسي للبنك. وجدت نفس العبارة. علامات الاستفهام، تتسع دوائرها في رأسي. أفرك عيني. هل أنا مستيقظ أم أغط في كابوس.

جلست في السيارة. أحاول أن أجد محطة في الراديو، تبث برامجها. لم أجد إلا وشيشا، وأصواتا متداخلة.

بدأت الشمس، تدفئ الطقس البارد. المارة، يزداد عددهم عن المألوف ـ في هذا الوقت ـ وأمارات التعجب بادية على وجوههم.

أول ما فتح البنك بابه. أحاول الدخول. لم أجد مكانا لقدم. أعداد العملاء، يضيق بها المكان ـ أمام الخزينة ـ رغم اتساعه. الصخب، والأصوات المرتفعة، تملأ الفراغ الخالي. أفواه تتحرك. لا تسمع جملة لها معنى محدد. الكل يتكلم في وقت واحد. أحاول ـ مرة ثانية ـ أن أتحرك قيد أنملة، لكن الدروع البشرية، تحول دون ذلك.

(*) قاص من مصر

وسط التكدس البشري. وجدت رأس رجل، تحاول النفاذ، والخروج. امتدت لها الأيدي تساعده. قعد على حرف الرصيف. يمسك رأسه بيديه، يضعها بين ساقيه. يرتعش جسده من البكاء والنحيب.

اقتربنا منه. ربتُّ كتفه، قائلا:

ـ هون على نفسك.

رفع رأسه بصعوبة، بكلمات متلعثمة:

ـ ما حدث كارثة، ومصيبة في ذات الوقت...

ـ منذ استيقاظي. لا أفهم شيئا. ماذا حدث؟!

ـ البيانات المحفوظة على الكمبيوتر. مسحتْ.

صداع مفاجيء، انتشر في رأسي، وهبط على عيني:

ـ يا انهار أسود... ماذا ؟!

ـ النسخة الاحتياطية دمرت. ولا توجد مستندات ورقية. تعب السنين. تبخر. تبخر...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عنــــد الجســــر (*)

ترجمة: محمد التباسي

هاينريش بيل Heinrich Böll (1917 - 1985) (*)

ولد هاينريش بيل في 21 ديسمبر 1917 في مدينة كولونيا Köln بألمانيا وأمضى هناك طفولته وصدر شبابه حتى حصل على شهادة الثانوية في عام 1937. ولما لم تكن حالة الأسرة المادية تسمح له بمواصلة الدراسة والإنفاق عليها فقد انصرف إلى العمل في بيع الكتب، ولعله اختار هذا العمل دون سواه ليكون قريبا من عالم الدنيا المكتوبة. والتحق فترة قصيرة بالجامعة لدراسة الآداب الألمانية، ولكنه ما لبث أن استدعي للخدمة العسكرية في عام 1939 فانقطع عن الدراسة. وأصيب في الحرب أربع مرات ووقع قرب نهايتها أسيرا في أيدي الإنجليز والأمريكيين. وأمضى فترة الأسر في معسكر للأسرى في شرق فرنسا. وعاد من الأسر إلى كولونيا ليبدأ وسط الخراب حياته من جديد. فعمل بعض الوقت في مصنع ثم في مصلحة الإحصاء. وبدأت موهبته الأدبية تظهر وتتأكد خاصة بعد حصوله في عام 1951 على الجائزة التي تمنحها «مجموعة 47» (Gruppre47) وكذلك حصوله على جائزة نوبل للآداب في عام 1972. توفي هاينريش بيل في 16 جويلية 1985 عن سن تناهز 68 سنة. من أهم أعماله نذكر خاصة:

جاء القطار في موعده (مجموعة قصصية) 1949 «Der Zug war pünktlich»
أين كنت يا آدم؟ (رواية) 1951 «Wo warst Du Adam؟»
بيت بلا حرّاس (رواية) 1954 «Haus ohne Hüter»
آراء مهرّج (رواية) 1963 «Ansichten eines Colwns»

بعد أن جبروا رجليّ بأن رمّموا عظامي مكّنوني من عمل مناسب يسمح لي بالجلوس في مكان محدّد وطلبوا مني تعداد النّاس الذين يمرون يوميّا فوق الجسر الجديد. إنهم ليجدون لذّة في إبراز كفاءتهم بمجرد استنادهم إلى الأعداد. إنهم لينتشون كلما اكتنفهم اللاّشيء وعدم بعض الأرقام التافهة. لقد كان فمي الأخرس يعمل طوال اليوم كعقارب الساعة مجتهدا في عد عابري الجسر، مراكما العدد

*) نص: «An der Brücke» للكاتب الألماني Heinrich Böll ومراجعة: الصحبي ثابت

تلو الآخر حتى يتسنى لي مدهم مساء بحصيلة يقرؤون فيها نجاحا ساحقا وانتصارا لهم وتتهلل لها أساريرهم فرحا. فكلما كان العدد مرتفعا تهللت أساريرهم أكثر. ووجدوا في ذلك ما يبرر بما فيه الكفاية ركونهم إلى النوم في راحة بال تامة. كيف لا، والحال أن الآلاف يمرون فوق جسرهم الجديد يوميا... لكن إحصاءهم غير صحيح. إني متأسف لذلك، لكنه غير صحيح. فأنا شخص لا يمكن أن يوثق به، وإن كنت أعرف كيف أخلق لدى الآخرين انطباعا يجعلهم لا يشكون في استقامتي.

لقد كنت سعيدا أن أتغافل أحيانا عن عدّ أحدهم لأعود ثانية وأضيف البعض الآخر إشفاقا عليهم. إني أتحكم في سعادتهم. فعندما أكون غاضبا أو لا أجد سيجارة أدخّنها لا أصرّح لهم إلا بمعدل الحصيلة وأحيانا أخرى بماهو دون المعدل. أما حين يخفق قلبي وأكون سعيدا، فاني أطلق العنان لكرمي أغدق عليهم بعدد ذي خمسة أرقام. كم هم سعداء بذلك! لقد كانوا في الحقيقة في كل مرة ينتزعون الحصيلة من يدي لتضيء أعينهم ويربتون على كتفي استحسانا. إنهم لا يعلمون شيئا! ثم يشرعون في عمليات الضرب والقسمة واستخلاص النسبة المئوية لأمر أجهله.

إنهم يحصون كم شخصا مرّ فوق الجسر هذا اليوم في كل دقيقة وكم سيمر فوقه من شخص بعد عشر سنوات. فهم يعشقون اختصاصهم: تأكيد المستقبل المحسوم فيه منذ الآن. إلا أنه يؤسفني أن كل ذلك غير صحيح. فعندما تمرّ حبيبتي الصغيرة والتي تأتي مرتين في اليوم، يتوقف نبض قلبي الذي لا يعرف الكلل حتى تختفي عن نظري عند منعطف الطريق العريض المشجر. كنت عند ذلك أغض الطرف عن كل الذين يمرون فوق الجسر فلا أصرح بهم. إن لحظات مرور حبيبتي الصغيرة فوق الجسر لي وحدي ولن أتركهم يفتكونها مني بإرغامي على العمل وحرماني من متابعتها. وأيضا عندما تعود مساء من دكانها، دكان المثلجات، وتمر على الجهة المقابلة يخرس فمي الذي يجب عليه أن يعد ويعد، كما يتوقف قلبي عن النبض من جديد، على أن أعود للعد مجددا مع اختفائها عن الأنظار. إن كل الذين أسعفهم الحظ وتتابعوا كما في موكب أمام عيني وقد عميتا، سوف لن ينتهي بهم الطريق بين دفتي هذا الإحصاء الأزلي. إنهم أشباح رجال وأشباح نساء، مخلوقات معدومة، سوف لن تتقدم مع البقية وتدخل ذلك المستقبل الذي كان الإحصاء قد حسمه.

إني أحبها، هذا واضح. لكنّها لا تعلم شيئا عن حبي لها ولا أودّها أن تعلم. لا يجب أن تعلم كيف أنها تقلب كل الحسابات رأسا على عقب، عليها أن تتقدم ببراءتها، بشعرها الطويل الدّاكن ورجليها الناعمتين نحو المحل الذي تبيع فيه المثلجات، وأن تحصل على كثير من النقود، هبة من الحرفاء. إني أحبها، ذلك جليّ وواضح...

لقد قاموا مؤخرا بمراقبتي. ولكن زميلي الذي يجلس في الجهة الأخرى ليعدّ السيارات أخبرني قبل ذلك بوقت كاف لأنتبه جيدا. كنت أعدّ كالمعتوه، حتى أن عداد الكيلومترات لا يستطيع أن يعد أفضل مني. وفي الأثناء كان كبير أعوان الإحصاء في الجهة المقابلة يقوم بنفس عملي ليقارن بعد ذلك حصيلة تعداده بحصيلة تعدادي لساعة من الزمن. لم ينقص حصيلتي مقارنة بحصيلته إلا رقم واحد. فقد مرت حبيبتي الصغيرة أثناء التعداد، وأبدا لن أسمح بحمل هذه الطفلة الجميلة إلى غياهب المستقبل المحسوم فيه بعد. لا يمكن لحبيبتي أن تكون عنصرا في عملية ضرب وقسمة واستخراج نسبة مئوية من لا شيء. لقد دمي فؤادي حزنا لأني لم أتمكن من تتبعها أثناء قيامهم بمراقبتي. أمّا زميلي في الجهة الأخرى الذي كلّف بعدّ السيارات فأنا معترف له بالجميل. كيف لا والأمر يتعلق ببساطة بوجودي. ربت كبير

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الإحصاء على كتفي استحسانا وشكرا ليؤكد بذلك على امتيازي وإخلاصي وثقتهم بي. ثم أضاف قائلا: «لم يقع عد شخص واحد فقط في ظرف ساعة. إن ذلك ليس بالكثير. إننا نضيف للتعداد في كل الأحوال نسبة ما. سوف أطلب انتقالك إلى عدّ العربات». سيكون عدّ العربات عملا ممتعا، إذ لا يسمح لها بالمرور فوق الجسر إلا مابين الساعة الرابعة والثامنة. سيكون بإمكاني أن أتمشىّ قليلا، أو أن أذهب إلى محل بيع المثلجات لأراها مدة أطول. بل لربما استطعت اصطحابها في طريق عودتها إلى المنزل، حبيبتي الصغيرة التي لم يشملها التعداد. . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبع قصائد لاتستحق القراءة

محمد عزّت الطّبري (*)

ـ 1 ـ

يحملني
التفكير المضني في البنت
إلى البنت
تحملني البنتُ إلى الشرطة
والشرطة للسجن
والسجن إلى الوحدة
والوحدة للتفكير المضني في البنت
والخ
إلخ

ـ 2 ـ

الراعي
يكسر مزمارا
و يقامر
حين أكتشف ضياع النعجة
من سرب قطيعه
الراعي يثغو
لا ذئب أتى
لا ريح و لا إعصار
و لا محض غبار هبّ
فأعماها
الراعي يهذي
أتراني أحصيت نعاجي خطأ
عند خروجي في الفجر إلى المرعى

*) شاعر من مصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتراني نمت

فجاء الذئب

و جاءت ريح و غبار

أتراها...

الراعي يمضي للبيت

ويحلم

أن أباه سيلطمه :

يا هذا الأهوج

كيف تركت النعجة

جوعى في البيت

و رحت إلى الكلأ بمزمارك

و بسرب نعاجك

ـ 3 ـ

نظر إلى وجه الماء

فشاهد صورته تتلألأ

أعجبه الشّكل فخطف الصورة ،

من وجه الماء و طار

ـ 4 ـ

الزوجة الصغيرة

المُكَحَّلَه

وزوجها العجوز

و الولد الجميل

عند الشرفة المقابلة

خيانة

مؤجّله ...

ـ 5 ـ

تمشين صباحا

كالظبي المختال

بسحر عذوبته البيضاء

تهبين الشعر

إلى الشعراء

و الكحل الأسود

يهمي

من عينيك

إلى ألوان الرسام

والتفاح المتساقط

من خدّيك

إلى الجوعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و هواء النعناع الهارب

من فمك العطري

إلى مرضى الصّدر

و الرّمّان المتقافز

من شجر النّهدين

إلى الطفل المفتون

بكُرة المطّاط

تهبين

و تهبين

كأنك إذ تمشين

صدقات جارية

تمشى

- 6 -

ياحلو الذبح

لا تحرمني

من سكّين حنانك

- 7 -

وضع القفل الصدىء

بآنية الماء

فنبتت

في الماء

مفاتيح .....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خيمة العشق

سعاد خرّاط

كوني بلا حذر ولا خجل وردة في الفيافي
تقتات من شكلها ومن ضحكات النّهار

يا خيمة العشق
أين حديث الثّواني القليلة ؟
وهل يستر الحبّ أغصان قلبي ؟
أين بقايا الجنون على صفحات القبيلة ؟

يا لحظة العشق تنبع من نبض قلبي
وتسري على حدّ سيفي
لترتاح بضع دقائق
على غمده الأثريّ

يا لحظة العشق لا تهربي
فإنّ النّداء القديم قديمٌ
وإنّ المعاول تنحت أشكالها

لترقص في قبضة من خشب
وتحفر ذاكرة للسّراب
يا زمنا صار في لحظة العشق هو الزّمن
وفي لحظة الانكسار عويلا
ماذا تبقّى من العشق غير الكلام
سوى صفحات على جبهة الذّاكرة
وأرصفة للحنين
وفتاتا يراقص أرغفة من بقايا الحروب القديمة
وسباتا يكحّل بالعشق أجنحة للقاء جميل

يا خيمة العشق لا ترحلي
أبقي نسيجك فوق أخيلتي
أبقي خلودك فوق أرصفتي
فأنا السّراب يضلّل العطشى بأغنية الحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا لحظة العشق ، يا مولدا في الحياة

يا صهوة للرّحيل إلى الأغنيات

يا نبتة من بقايا الصّور

أقيمي على هضبة متوّجة برسوم الرّياح

وغطّي سبات البراري

وجفنا تكحّل بالعشق والانتظار

يا خيمة العشق

أين بدأت القصيدة

وأسرجت خيلي ؟

أين غزوت حدودي وكلّ التّفاصيل في نبض قلبي وأنسجتي ؟

فهذا الكلام الكثير هراءُ

وهذا الجنون قد لا يزولْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توابيت عائمة

عبد اللطيف اطيمش (*)

«شربنا ماء دجلة خير ماء...»

أبو العلاء المعرّي

إلى أين ذاهبة،
كل هذي التوابيت،
عائمة فوق سطح المياهْ ؟
توابيت مجهولة،
دون أسماء،
في رحلة الموت،
لا من بواكٍ،
ولا من وجوهٍ مشيّعة،
أو دموع صلاهْ!
في ماء دجلة،
يا خير ماء،
لقد كنت ماء الحياهْ
فكيف جرى الموت،
فوق بيع زلالك،
سمّا زعاف؟
وكيف طغى،
فوق أمواجك الخضر،
هذا الجحيم الذي يتساقط،
من قاذفات الصواريخ،
يحرق ماء السواقي،
ونخل الضفاف..؟
أترى ضاقت الأرضُ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

*) شاعر وأكاديمي عراقي يقيم بلندن

عن أن تلم رفات النبيّين،
والشهداء،
وكل القيامى،
وكل الثكالى الأيامى،
قرابين تخجل وجه الاله.؟
مقابرنا سفن،
فوق ماء الفراتين،
تطفو التوابيت،
ما بين نهرين،
مغدورة تلكم الجثث المنعشةُ،
في تمتمات الشفاه

وتمضي سراعا،
عمر صفحة الموج،
لا أحد يوقف الأمواج،
أو يوقف الموت،
أو عارفٌ أين ذاهبةٌ،
كلُ هذه التوابيت،
عائمة
فوق
سطح
المياه ... !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتبــة الحيــاة الثقــافيّــة

عبد الرحمن مجيد الربيعي

«الغصن الذهبي»
أو أدونيس لجيمس فريزر
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا

صدر أخيرًا وبطبعة تونسيّة (دار المعارف - سوسة) كتاب «الغصن الذهبي أو أدونيس» لجيمس فريزر وهو دراسة في الأساطير والأديان الشرقيّة القديمة، ترجمه ابراهيم جبرا.

يكتب المترجم كلمة عن هذا الكتاب جاء فيها : (نشر كتاب الغصن الذهبي في عدّة مجلدات لأوّل مرّة سنة 1900 ويدعى المجلد الرابع منه «أدونيس، أتيس، أوزيوس» وكتابنا هذا هو الجزء الأول منه. وهو كتاب له لدينا أهميّة خاصّة، فهو يعالج فكرة أنتجتها تربة بلادنا ويعود بالكثير من أساطير الإغريق التي تكوّن جزءًا من الفكر الغربي، والحضارة الأوربيّة، إلى أديان ومعتقدات انبثقت من هذه الأرض).

ويقول جبرا : (والكتاب بعرضه الممتع للمعتقدات والعادات التي كان الناس قديمًا يمارسونها في مراسيم الخصب وطقوس العبادة، يفسر الكثير من المعتقدات والعادات الشائعة بين الناس حتى اليوم وقد كان لهذا الجزء، فضلا عن خطورته الأنثروبولوجيّة الظاهرة أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثروة رمزيّة وأسطوريّة، نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا أيضًا لإغناء أدبنا الحديث).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما أصدر جبرا ابراهيم جبرا كتابه هذا في طبعة ثانية عام 1979 كتب ما سمّاها (المقدّمة الثانية) ذكر فيها أنّه قام (بترجمة هذا الكتاب في أواسط الأربعينات، وعندما قدمت إلى بغداد للتدريس في كلياتها في خريف عام 1948 كانت مسودّة الترجمة بين أوراق كتاباتي ودراساتي التي حملتها معي من القدس مع بعض الرسوم واللّوحات الزيتيّة الصغيرة. وقد تحدثت يومئذ لأصدقائي عن الكتاب وأهميته وعبّرت عن رغبتي في أن أجد من يبيّض مسودّة الترجمة تهيئة لنشرها فانبرى المرحوم حسين مردان وقال إنّه مستعدّ للقيام بذلك بنفسه، ففرحت وسألته كم يريد لقاء تبييض كل صفحة

فقال دون تردد : عشرة فلوس، قلت : مستحيل، يجب أن أدفع أكثر من ذلك، قال : لماذا؟ هل تتوقع أن تكسب فلسا واحدا من نشرها؟ ألا يكفي أنّك قمت بمجهود الترجمة ؟).

ويذكر أيضًا : (كان ذلك في أوائل عام 1949 وأنا إذ أذكر ذلك الآن، فإنّي أكاد أجزم أنّه لولا همّة حسين مردان لبقي الكتاب مجموعة مسودّات من كل لون وحجم مطوية بين أوراقي).

ثمّ يروي ما حصل لكتابه الذي حاول نشره في أكثر من دار نشر ولكنّه كان يعاد إليه وربما أطرف الاعتذارات ما جاءه من لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة بتوقيع سكرتير اللجنة الذي ذكر : (إنّ الكتاب يبدو قيّما، ولكن فيه «جرأة» في الموضوع تجد اللّجنة معها أنّها لا تستطيع نشر الكتاب).

وهكذا بقيت المخطوطة في مكتبته لكنها ـ كما يذكر ـ قد قرئتْ من قبل بدر شاكر السياب وبلند الحيدري الذي نشر فصلين منه في مجلّته «الفصول الأربعة».

وقد طبع في بيروت وبقيت نسخه مكدسة، لكنه وبعد ظهور أسطورة تموز في الشعر العربي الحديث جاءته طلبات عليه فنفدت النسخ المكدسة في بيروت.

لكن هذا الكتاب كان له حضوره لدى رواد الشعر الحديث في العراق، وخاصّة السياب وبعده الحيدري فقد كانا قريبين مما ورد في الكتاب من أساطير ورموز.

يقع الكتاب في عشرة فصول هي : أسطورة أدونيس/ أدونيس في سوريا/ أدونيس في قبرص/ رجال ونساء مقدسون/ حرق ملكارت/ حرق صندان/ سردنا بالس وهرقل/ الدين البركاني/ طقوس أدونيس/ جنائن أدونيس.

هذا الكتاب ذو أهمية بالغة من المؤسف أن الأديب الكبير جبرا ابراهيم جبرا لم يجد في نفسه الحماس لاستكمال ترجمة أجزائه الأخرى. كما أن إقدام دار نشر تونسية معروفة (دار المعارف) هو مساهمة طيبة منها في إعادة إصدار الأعمال الجادّة موضوعة ومترجمة للأدباء العرب.

يقع الكتاب في 240 صفحة من القطع المتوسط سنة النشر 2008.

«سيرة الفقدان»

لعبد الرحيم العلام (المغـرب)

آخر إصدارات الناقد المغربي عبد الرحيم العلام كتاب بعنوان «سيرة الفقدان» ـ عن علاقة الذات والهوية بالفقدان في السرد الحديث»، والعلام أحد النقاد الذين انصرفوا في كلّ كتاباتهم إلى السرد العربي والرّوائي منه بشكل خاصّ، ونشير ههنا إلي أسماء مؤلفاته السابقة وهي : كينونة النص الروائي (1996)، رواية الأوهام وأوهام الرواية (1997)، سؤال الحداثة في الرواية المغربية (1999)، الرواية المغربية بالعربية (2000)، الفوضى الممكنة (2001)، سيرة الكتابة (2002)، ضوء القراءة (2004).

وله إصدارات أخرى منها كتاب عن مجلّة (العربي) وآخر عن رحيل شاعر مغربي عنوانه (الشاعر لم يمت).

نحن إذن أمام ناقد راكم في سنوات قليلة عددًا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأعمال النقديـة الجادّة قرأت الرواية المغربية بالدرجة الأولى لكنها عنت أيضًا بالرواية العربية.

يكتب العلام تقديما لكتابه هذا يقول فيه : (يرصد هذا الكتاب جوانب من «سيرة الفقدان» كما تمثلتها نصوص سرديّة حديثة، روائيّـة وسير ذاتية وبيوغرافيّـة وقصصيّـة، وذلك من زاوية مقاربة بعض التيمات والخصائص الحكائيّـة والمكوّنات السرديّـة والدّلاليّـة المتداخلة فيما بينها، وخصوصًا على مستوى ما تصوغه تلك النصوص من قضايا وأسئلة وهواجس، نابعة أساسًا من استغلال محفلي النوستالجيا والفقدان فيها، في تقاطعهما وتداخلهما، وفي ارتباطها بثلاثة محافل رئيسـة). ويعدد هذه المحافل وهي : محفل المكان/ محفل الذات/ محفل الهويّـة.

ويقول المؤلف في تقديمه : (وتتمرأى سيرة الفقدان في النصوص المقروءة في صور ومواقف واقعيّـة ورمزيّـة ومحتملة، مختلفة أحيانًا ومتشابهة).

كما يقول : (تتمظهر النوستالجيا في صورة حنين تارة وفي صورة فقْد تارة أخرى، في ارتباط هاتين الصورتين معًا بمكوّني المكان والزمان علي حدّ سواء).

يقع الكتاب في ثلاثة أقسام هي التي سماها في تقديمه (محافل) وقد توزع كل قسم على خمسة فصول.

فالقسم الأوّل (المكان والفقدان) يضمّ الفصول التالية : موت المدينة في الرواية المغربية / الحكي عن الزمن الضائع في «خطبة الوداع» لعبد الحي مودّن/ نوستالجيا المدينة في «القاهرة الأخرى» لرشيد يحياوي/ الاحتماء بالوهم في «الغواية البيضاء» شكرى البكري/ الكتابة عن القلق في أطفال بلا دموع. . . لعلاء الديب.

أما القسم الثاني (الذات والفقدان) فيضمّ الفصول التالية : امتلاك الماضي في «فراشات هاربة» لعبد الكريم الطبال/ العمق النوستالجي في «العمق الرمادي» ليفغيني يفتوشينكو/ نوستالجيا البدايات في «أية حياة هي ؟» لعبد الرحمن مجيد الربيعي/ سيرة الفقدان في «رسالة إلى حبيبتي» لعلي القاسمي و «عشر قصص» لعلي الشارخ/ تذكر الفقدان في «مرفأ الذاكرة» وهو أحد إصدارات مجلّـة «العربي» الكويتية.

وفي القسم الثالث والأخير من الكتاب (الهوية والفقدان) ترميم الذاكرة والتاريخ في «كتاب الأمير» لواسيني الأعرج و «الأيام» لكمال الخمليشي/ مقاومة الفقدان في «الرحلة الأخيرة» لهشام شرابي/ شخوص في الصيرورة في «خديجة وسوسن» لرضوى عاشور/ كتابة النوستالجيا ـ نوستالجيا الكتابة.

لقد استعرضنا المحتوى الكامل لأقسام وفصول هذا الكتاب دون أن نشير إلى جنسيات الأدباء العرب الذين كتب عنهم ونذكر هنا أن النماذج تعود لأدباء من المغرب والعراق وفلسطين ومصر والجزائر احتفى الكتاب بها دراسة وتعريفًا واشتغالاً جادًا من ناقد مغربي شاب.

جاء كتاب العلام هذا «سيرة الفقدان» في 264 صفحة من القطع المتوسط ـ طبع في مطبعة صناعة الكتاب / الدار البيضاء وهو من منشورات دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ لوحة الغلاف لهبة العلام ـ سنة النشر 2007.

«بيبلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي» لبشوشة بن جمعة

آخر إصدارات الناقد والباحث الجامعي د. بوشوشة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بن جمعة كتاب بعنوان «بيبلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي».

وقد صدر هذا الكتاب بعد مجموعة من الكتب النقديّة التي عنيت بالرواية والقصّة العربية والمغاربية بشكل خاص.

نذكر من إصداراته : مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة (جزءان) - تونس 1992/ الأعمال الكاملة لعلي الدوعاجي (جمع وتقديم) - الجزائر 1993/ الروائيّة النسائيّة المغاربية (تونس) 1996/ مباحث في رواية المغرب العربي (تونس) 1996/ القصّ والتحوّل (دمشق) 1998/ الرواية العربية الجزائريّة - أسئلة الصيرورة (تونس) 1998/ اتجاهات الرواية في المغرب العربي (تونس) 1999/ مختارات من الرواية النسائيّة المغاربية (تونس) 2001/ التجريب وارتجالات السرد الروائي المغاربي (تونس) 2003/ سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائريّة (تونس) 2005/ الرواية الليبية المعاصرة، صيرورة التحولات ومعجم الكتّاب (تونس) 2007/ الأدب النسائي الليبي: رهانات الكتابة ومعجم الكاتبات (تونس) 2007/ شكيب أرسلان مفكّرا وسياسيّا (تونس) 2008.

وله مساهمات في عدد من الكتب المشتركة.

ومن المؤكد جدًا أنّ هذه البيبلوغرافيا الصادرة حديثا في كتاب هي ثمرة جهد كبير من الباحث ليضعها في متناول الباحثين والدارسين المعنيين بالأدب النسائي المغاربي.

وقد كتب د. بن جمعة تقديما تحدث فيه عن غاية هذه البيبليوغرافيا والصعوبات التي واجهته عند إعدادها ويختم تقديمه بالقول : (ونأمل أن تمثل هذه البيبليوغرافيا للأدب النسائي المغاربي مرجعًا علميًا مفيدًا للباحثين والمهتمين بالإبداع الأدبي النسائي، وإضافة نوعيّة للمكتبة المغاربية والعربيّة التي تبقى بحاجة إلى مثل هذا النوع من الأعمال الاحصائيّة للنتاج الأدبي في شتّى تنويعاته الاجناسيّة، وذلك في ضوء ضعف قنوات التواصل الثقافي بين المشرق والمغارب وحتى بين المغارب).

وقد وزع الباحث مادة كتابه على خمسة أبواب الأول: (بيبليوغرافيا الشعر النسائي المغاربي) موزعة على بلدان المغرب العربي الخمسة. والثاني (بيبليوغرافيا القصّة القصيرة المغاربية) وقد اقتصرت على أربعة بلدان ـ عدا موريتانيا. والثالث (بيبليوغرافيا الرواية النسائيّة المغاربية) ـ عدا موريتانيا أيضًا ـ والرابع (بيبليوغرافيا المسرح النسائي المغاربي) مقتصرًا على بلدين هما تونس وليبيا. والباب الخامس (بيبليوغرافيا الإنتاج الأدبي النسائي المغاربي : محاولة تركيب عامة).

جاء الكتـــاب في 154 صفحة من القطع المتوسط، منشورات المغاربيّة للطباعة والإشهار (تونس) 2008.

في سلسلة «إبداعات» الكويتية «مختارات من الشعر الإيراني الحديث»

صدرت في سلسلة «إبداعات» شهر أكتوبر 2008 «مختارات من الشعر الايراني الحديث» من تأليف مجموعة من الشعراء الايرانيين، ترجمها وقدم لها موسى بيدج وهو كاتب ومترجم إيراني، صدرت له

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عدّة مجموعات شعريّة باللغة الفارسية وله مجموعة واحدة باللّغة العربية.

وقد ترجم إلى الفارسيّة أعمالا شعريّة عربية لنزار قباني، أدونيس، محمد الماغوط، سعاد الصباح ومحمود درويش. كما أصدر أنطولوجيا الشعر العربي في عدّة أجزاء. ويرأس تحرير المجلّة الفصليّة «شيراز» التي تصدر باللّغة العربيّة.

أما مراجع الترجمة فهو الأديب البحريني والمترجم المعروف عبد القادر عقيل رئيس تحرير مجلّة «البحرين الثقافيّة» وصاحب عدّة أعمال قصصيّة وروائيّة منها: استغاثات في العالم الوحشي، مساء البللورات (قصص) و «كف مريم» (رواية).

وسلسلة «إبداعات» تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت.

مقدّمة هذه المختارات تحت عنوان «إطلالة على الشعر الايراني الحديث».

مقدمة هذه المختارات الصادرة طبعتها الإيرانية عام 2006 مهمة لمن يحاولون التعرّف علي الأدب الفارسي الحديث، وقد ضمّت المختارات حتّى تجارب شعراء قصيدة النثر.

يقول المترجم والمقدّم: (انبثق في السنوات الأولى من عقد الستينات فرع جديد لشعر الحداثة كان في حقيقته غصنا تفرّع عن قصيدة النثر وأطلق عليه اسم «التيار الجديد»، ولعلّ فارقه الأساسي عن قصيدة النثر هو أنّه يضرب بجذوره في أسلوب المدارات والنثر غير الأدبي بينما ظلّت قصيدة النثر ملتزمة باللغة الأدبيّة تستلهم نماذج النثر الفارسي القديم على وجه الخصوص).

أهميّة هذه المختارات هي أنّها تقدّم لنا آخر التجارب في هذا الشعر. حيث يرى المترجم أن من يمثل (الشعر الايراني اليوم) أسماء مثل: أحمد شاملو/ فروغ فرخزاد/ سهراب سبهري/ مهدي أخوان ثالث/ منوجهر أتشي/ هوشنك ابتهاج/ سيمين بهبهاني/ محمد علي بهمني/ فريدون مشيري وغيرهم.

ولا أعتقد أنّ أحدًا من محبّي شعر الشرق يعرف هذه الأسماء عدا فروغ فرخزاد التي ترجمت لها مجموعة شعريّة وقصائد متناثرة بعد وفاتها بحادث سير وهي في الثانية والثلاثين من عمرها (ولدت في طهران عام 1935).

من شعرها المترجم في هذا الكتاب قصيدة قصيرة بعنوان (هدية) هذا نصّها الكامل:

(أنا أتكلّم من ذروة اللّيل

من ذروة الظلام

ومن ذروة الليل أتكلّم

إذا جئت إلى بيتي

أيها الحنون

هات لي سراجًا

ونافذة صغيرة

أنظر من خلالها

إلى ازدحام الزقاق السعيد).

جاءت المختارات القيمة هذه في 274 صفحة من القطع المتوسط.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

«أيام إضافيّـة أخرى»

لعباس سليمان

صدرت للقاص عباس سليمان رواية بعنوان «أيام اضافية أخرى» هي الكتاب الخامس للمؤلف بعد (موتك يقتلني) قصص 2001 (أيام العطش) قصص 2002 (النسيان) رواية 2003 (لا موت بعد اليوم) قصص 2004.

وللكاتب كتابات نقديّة يراجع فيها بعض الأعمال السرديّـة التونسيّـة.

تدور معظم قصصه وكذلك أحداث روايته في الجنوب التونسي مسقط رأسه وحيث يقيم محاولا كتابة قصة لها نكهتها.

تقع روايته الجديدة في 134 صفحة من القطع المتوسط ـ منشورات دار سيبويه للنشر ـ المنستير ـ سنة النشر 2007.

«وانفجرت ضاحكة»

لمليكة نجيب

جديد القاصة المغربية مليكة نجيب مجموعة قصصيّـة بعنوان «وانفجرت ضاحكة» وهي المجموعة القصصيّـة الرابعة بعد : الحلم الأخضر (1997). لنبدأ الحكاية (2000)، السماوي (2006).

تضمّ المجموعة الجديدة ستّ قصص قصيرة هي: مروض الحلزون/ الأسير/ الفتنة أشدّ/ وانفجرت ضاحكة/ فلم تبق إلاّ صورة اللحم والدّم/ محال أن تشرق الشّمس.

تطمح الكاتبة إلى إنجاز قصّة عربية تفيد من المناخ المغربي وخصوصياته ممّا أهّلها لأن تكون إحدى كاتبات القصّة المعروفات في بلدها.

تقع المجموعة في 54 صفحة من القطع المتوسط ـ منشورات القلم المغربي ـ سنة النشر 2008.

«سرّ ساكن الجبل»

لصلاح الدين بن حميدة

صدرت للكاتب محمد صلاح الدين بن حميدة رواية بعنوان «سرّ ساكن الجبل» وهي الجزء الأوّل مما سمّاها (سلسلة الحياة بالعرض). وردت على الغلاف الأخير كلمة للمؤلف عن روايته هذه : (رواية «سرّ ساكن الجبل» قصّة من الواقع عمل أبطالها أن يعيشوا حياتهم بالعرض بطريقتهم فهل وفقوا؟. ذلك ما تكشفه الرواية).

تقع الرواية في 144 صفحة من القطع المتوسط ـ طبعت على نفقة المؤلف ـ مطبعة الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم ـ سنة النشر 2007.

«مانيسكا»

للمنجي بن خليفة

صدرت للشاعر والقاص المنجي بن خليفة رواية بعنوان «مانيسكا» وهي روايته الثانية بعد (المحتشد) 2004. وله مجموعة قصصيّـة بعنوان (مرافئ النور) 2001.

يقول د. صالح خليفة في كلمة عن الرواية على الغلاف الأخير منها : (أغلب أبطال رواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مانيسكا يسعون وراء وهم جميل يحاولون تحقيقه وهذا ما يجعلها جديرة بالاهتمام الواسع خصوصًا لدى المثقفين والمفكّرين وأصحاب الرأي).

كتبت مقدمة الرواية الناقدة والجامعيّة رفيقة البحوري تحت عنوان (مانيسكا حيرة عسيرة يحددها الحلم). وهناك تقديم ثان بقلم مهدي ابراهيم.

تقع الرواية في 258 صفحة من القطع المتوسط ـ سنة النشر 2007.

دوريـــــات عربيّـــة

مجلّـــة «البحرين الثقافيّـــة»

وصلنا العدد 53 من فصليّة «البحرين الثقافيّة» التي تصدر في مملكة البحرين ـ قطاع الثقافة والتراث الوطني ـ وزارة الإعلام ونلاحظ أن الأديب المعروف عبد القادر عقيل أحد مجددي الكتابة الخليجيّة قد اضطلع برئاسة تحرير المجلّـة، وكذلك الأديب حسن مدن مدير تحرير لها. أما هيئة التحرير فتضمّ الأدباء علي القميش، يعقوب المحرقي، صلاح أحمد، نادر كاظم، موسى حسن. سكرتارية التحرير زهراء المنصور.

وكل عدد من هذه المجلّـة الراقية يحمل جهدًا واضحا سواء من أهميّة المادة المنشورة أو الطباعة والاخراج المتميزين. لا سيما وأن المجلّة تصدر في 210 صفحات من الحجم الكبير الذي تصدر به المجلات المعروفة كالحياة الثقافية التونسيّة والفيصل السعوديّة ونزوى العمانيّة وأفكار الأردنية وغيرها.

افتتاحيّة العدد (ثقافات لا ثقافة واحدة) بقلم حسن مدن مدير التحرير.

أما باب الدراسات فكتب فيه أمين صالح (بيتهوفن.. أعيش كليًا في موسيقاي)، سامي عباس (دمى الأطفال في الموروث الشعبي)، جعفر حسن (الأدب النسوي.. سماء أخرى)، ياسر عثمان (سيميائيّة القول الشعري)، عبد القادر فيدوح (قراءة فيما تكابده النحلة العاشقة)، اسماعيل نوري الربيعي (نشوء الفكر الفلسفي في المجال العربي الإسلامي)، ناريمان أسعد (خطاب الجسد)، أحمد بوزيان (اللغة الشعريّة)، المعزّ بن مسعود (الإعلام وتحديات العولمة)، محمد وقيدي (الإنسانية المختلفة والتنوّع الثقافي)، عبد الجبار السامرائي (حسن الكرمي.. صاحب قول على قول). وهي مجموعة من الدراسات القيمة المتنوعة.

كما ضمّ العدد حوارا مطوّلا مع لشاعر الفلسطيني سميح القاسم أجراه عزمي عبد الوهاب تحت عنوان: (سميح القاسم : أزعم أن شعري يمثل الحداثة العربيّـة). وفي زاوية تاريخ وآثار هناك موضوع للباحث عبد العزيز صويلح بعنوان (مملكة البحرين خلال فترتي العصور الحجريّة والعبيد). أما النصوص القصصيّة والشعرية فهي لكل من عاطف محمد عبد المجيد، علي عمران، حسن رياض، فولاذ الأنور، قاسم سعودي، كارين فويل، وفائي ليلا.

وأصحـــاب النصـوص ينتمـــون إلـى عـدد من البلـدان العربيّـة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراجعة الكتب وهي آخر أبواب المجلّة وبإشراف زهراء المنصور ونقرأ فيه عروضًا لعدد من الإصدارات وهي : (النقد التطبيقي تماس مع النص ـ قراءة في كتاب «في عالم علي عبد الله خليفة الشعري» لبهيجة مصري إدلبّي (سوريا). (دفاعًا عن المرأة) للدكتور جابر عصفور تقديم أمان عبد المؤمن قحيف (مصر). (الترياق) رواية لأميمة الخميس، تقديم محمد الدبيسي (السعودية)، وآخر الكتب المعروضة (مراطقات ـ عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية لجورج طرابيشي عرض عباس الجمري (البحرين).

هذه مجلّة لها مكانتها، ولها مكانها المميز بين المجلات التي تمتلئ بها الساحة العربيّة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com